

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI
CICLO XXV

Settore concorsuale di afferenza:
10/C1 – Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore scientifico disciplinare:
L-ART/07 – Musicologia e storia della musica

DISSERTAZIONE DI DOTTORATO

Il trattato ‘Practica musicae’ di Franchino Gaffurio (1496).
Genesi, tradizione del testo,
trascrizione interpretativa e
traduzione.

Presentata da
PAOLO VITTORELLI

Coordinatore del Corso di Dottorato
e Relatore
Ch.mo Prof. CESARINO RUINI

ESAME FINALE SOSTENUTO NELL'ANNO 2014

RINGRAZIAMENTI

L'autore desidera ringraziare coloro che hanno reso meno difficile la realizzazione di questa dissertazione.

In primo luogo il relatore, per la sua pazienza, la sua competenza e la sua umanità.

Il Professor Guido Milanese, per l'aiuto con il "latino da parata".

Il Dott. Gianmario Merizzi, per avermi insegnato come si digitalizza un microfilm, e tutto il personale della Biblioteca del dipartimento.

Il dott. Alfredo Vitolo e lo staff del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna per la rapidità delle riproduzioni digitali

Ed infine (ultimi ma non ultimi) tutti i dottorandi e addottorati che ho conosciuto, per la loro impagabile simpatia:

Gaia

Maria

Elia

Giacomo

Gianni

Linda

Paolo

Michele

Nicola

Jacopo

Daniela

Gabriele

Michele

Monica

Francisco.

Naturalmente non posso fare a meno di ringraziare i miei genitori, senza i quali non vi sarebbe non solo la traduzione, ma nemmeno il traduttore.

INDICE

Pag.

Ringraziamenti.

I

INTRODUZIONE

- | | |
|---|----|
| 1. <i>Bildungsroman</i> di un trattatista musicale italiano del Quattrocento. | 9 |
| 2. <i>Il Practica musice</i> del 1496: Piano dell'opera ed esposizione critica del contenuto. | 18 |

II

LA METAMORFOSI DEL TESTO GAFFURIANO

DALLE VERSIONI MANOSCRITTE A QUELLA A STAMPA

- | | |
|--|----|
| 1. I manoscritti e il loro contenuto. | 49 |
| 1. 2. Esemplicazioni e tabelle dei casi. | 52 |
| 2. Gli esempi musicali. | 90 |

III

LE EDIZIONI SUCCESSIVE ALL' *EDITIO PRINCEPS*

- | | |
|---|-----|
| 1. Le edizioni e le loro caratteristiche. | 99 |
| 1. 2. Tabelle delle varianti tra le edizioni. | 103 |
| 2. Sui numeri delle porzioni. | 109 |

CRITERI EDITORIALI

113

ERRORI DI STAMPA

115

PRACTICA MUSICE. EDIZIONE

LIBER PRIMUS.

- | | |
|---|-----|
| [Lettera dedicatoria] | 123 |
| De Introductorio ad musicam exercitationem necessario. Caput primum. | 125 |
| De syllabicis sonorum nominibus et eorum distantis. Caput secundum. | 129 |
| De Clavibus et pronuntiatione notularum. Caput tertium. | 131 |
| De proprietatibus et mutationibus vocalium syllabarum. Caput quartum. | 135 |
| De Consonantia diatessaron et eius speciebus. Caput quintum. | 141 |
| De Consonantia diapente et eius speciebus. Caput sextum. | 142 |
| De Consonantia diapasone et eius speciebus. Caput septimum. | 143 |
| De Diversis tonorum accidentibus: et de formatione primi toni. Caput octavum. | 147 |
| De Formatione secundi toni. Caput nonum. | 150 |
| De Formula tertii toni. Caput decimum. | 151 |
| De Formula quarti toni. Caput undecimum. | 152 |
| De Compositione quinti toni. Caput duodecimum. | 153 |
| De Formula sexti toni. Caput tertiumdecimum. | 154 |
| De Formula septimi toni. Caput quartumdecimum. | 155 |
| De Compositione octavi toni. Caput quintumdecimum. | 158 |

LIBER SECUNDUS.

- | | |
|--|-----|
| Mensuram temporis in voce Poetae et Musici brevem et longam posuere. | 161 |
| Caput primum. | |
| De Varijs antiquorum figuris et earum mensura. Caput secundum. | 163 |
| De Consideratione quinque essentialium figurarum. Caput tertium. | 164 |
| De Diminutionibus figuris. Caput quartum. | 165 |
| De Ligaturis figurarum. Caput quintum. | 166 |

De Pausis. Caput sextum.	169
De Modo. Caput septimum.	171
De Tempore. Caput octavum.	173
De Prolatione. Caput nonum.	175
De Partibus figurarum. Caput decimum.	176
De Imperfectionibus figurarum. Caput undecimum.	176
De Puncto. Caput duodecimum	185
De Alteratione. Caput tertiumdecimum.	188
De Diminutione. Caput quartumdecimum	192
De Sincopa. Caput quintumdecimum.	193

LIBER TERTIUS.

De Contrapuncto et eius elementarijs vocibus. Caput primum.	194
De Natura et denominatione specierum contrapuncti. Caput secundum.	196
De Octo mandatis sive regulis contrapuncti. Caput tertium.	200
Quae et ubi in contrapuncto admittendae sint discordantiae. Caput quartum.	203
De Consentanea suavitate quartae. Caput quintum.	204
Quare quarta inter medium sonum et acutiorem concordat: discordatque inter medium et graviolem. Caput sextum.	205
De Conformitate et diversitate tertiae et sextae. Caput septimum.	206
De Denominatione extremorum sonorum in concordantiis. Caput octavum.	207
Altera intensio specierum atque remissione diversa contrapuncti disponuntur elementa. Caput nonum.	209
De Diversitate figurationis sonorum in contrapuncto Caput decimum.	209
De Compositione diversarum partium contrapuncti. Caput undecimum.	211
De consimilibus perfectis concordantiis in contrapuncto consequenter tolerandis. Caput duodecimum	213
De Fictae musicae contrapuncto. Caput tertiumdecimum.	215
De Falso contrapuncto. Caput quartumdecimum	216
Quomodo se regere debet cantor dum cantat. Caput quintumdecimum	217

LIBER QUARTUS

De Deffinitione: et distinctione proportionis. Caput primum.	219
De Quinque generibus proportionum maioris et minoris inaequalitatis. Caput secundum.	221
De Genere multiplici et eius speciebus. Caput tertium.	222
De Genere submultiplici quod primum est minor inaequalitatis et eius speciebus. Caput quartum.	232
De Genere superparticulari et eius speciebus. Caput quintum.	236
De Genere subsuperparticulari et eius speciebus. Caput sextum.	250
De Genere superpartienti et eius speciebus. Caput septimum.	253
De Genere subsuperpartienti et eius speciebus. Caput octavum.	261
De Genere multiplici superparticulari et eius speciebus. Caput nonum.	264
De Genere submultiplicisuperparticulari et eius speciebus. Caput decimum.	271
De Genere multiplicisuperpartiente et eius speciebus. Caput undecimum.	276
De Genere submultiplicisuperpartiente eiusque speciebus. Caput duodecimum	282
De Coniunctione plurium dissimilium proportionum. Caput tertiumdecimum.	286
De Proportionibus musicas consonantias nutrientibus. Caput quartumdecimum	288
De Productione multiplicium proportionum ex multiplicibus et superparticularibus. Caput quintumdecimum.	290

PRACTICA MUSICE. TRADUZIONE

LIBRO PRIMO

[Lettera dedicatoria]	297
L'introduttorio necessario al praticare la musica. Capitolo primo.	299

Le sillabe dei suoni e le loro distanze. Capitolo secondo.	302
Le chiavi e l'esecuzione delle note. Capitolo terzo.	305
Le proprietà e le mutazioni delle sillabe vocali. Capitolo quarto.	309
La consonanza di diatessaron e le sue specie. Capitolo quinto.	315
La consonanza di quinta e le sue specie. Capitolo sesto.	316
La consonanza di diapason e le sue specie. Capitolo settimo.	317
I diversi accidenti dei modi e la formazione del primo modo. Capitolo ottavo.	321
La formazione del secondo modo. Capitolo nono.	324
La formazione del terzo modo. Capitolo decimo.	325
La formazione del quarto modo. Capitolo undicesimo.	326
La formazione del quinto modo. Capitolo dodicesimo.	327
La formazione del sesto modo. Capitolo tredicesimo.	328
La formula del settimo modo. Capitolo quattordicesimo.	329
Come sia composto l'ottavo modo. Capitolo quindicesimo.	332

LIBRO SECONDO

I poeti e i musici stabilirono nella breve e nella lunga la misura del tempo nella voce. Capitolo primo.	335
Le varie figure degli antichi e la loro mensura. Capitolo secondo.	337
La valutazione delle cinque figure essenziali. Capitolo terzo.	338
Le figure di minor valore. Capitolo quarto.	339
Le legature delle figure. Capitolo quinto.	340
Le pause. Capitolo sesto.	343
Sul modo. Capitolo settimo.	345
Il tempo. Capitolo ottavo.	347
La prolazione. Capitolo nono.	349
Le parti delle figure. Capitolo decimo.	350
Le imperfezioni delle figure. Capitolo undicesimo.	350
Il punto. Capitolo dodicesimo.	359
L'alterazione. Capitolo tredicesimo.	362
La diminuzione. Capitolo quattordicesimo.	366
La sincope. Capitolo quindicesimo.	367

LIBRO TERZO

Il contrappunto e le sue voci fondamentali. Capitolo primo.	369
La natura e la denominazione delle specie del contrappunto. Capitolo secondo.	370
Gli otto precetti o regole del contrappunto. Capitolo terzo.	374
Quali dissonanze siano da ammettere nel contrappunto e dove. Capitolo quarto.	377
L'armoniosa savità della quarta. Capitolo quinto.	378
Perché la quarta sia consonanza tra un suono medio e più acuto e dissonanza tra uno medio ed uno più grave. Capitolo sesto.	379
L'identità e diversità della terza e della sesta. Capitolo settimo.	380
La denominazione dei suoni estremi nelle consonanze. Capitolo ottavo.	381
Gli elementi del contrappunto si dispongono diversamente per l'alternato procedere verso l'acuto o verso il grave delle specie. Capitolo nono.	383
La diversità di raffigurazione dei suoni nel contrappunto. Capitolo decimo.	383
Sul porre insieme le diverse parti del contrappunto. Capitolo undicesimo.	385
Le consonanze perfette dello stesso tipo la cui successione si tollera nel contrappunto. Capitolo dodicesimo.	387
Il contrappunto della musica ficta. Capitolo tredicesimo.	389
Il contrappunto falso. Capitolo quattordicesimo.	390
Come debba comportarsi il cantore mentre canta. Capitolo quindicesimo.	391

LIBRO QUARTO

Definizione e distinzione delle proporzioni. Capitolo primo.	393
--	-----

I cinque generi maggiori e minori di proporzione di ineguaglianza. Capitolo secondo.	395
Il genere molteplice e le sue specie. Capitolo terzo.	396
Il genere submolteplice, ossia il primo di ineguaglianza minore e le sue specie. Capitolo quarto.	406
Il genere superparticolare e le sue specie. Capitolo quinto.	410
Il genere subsuperparticolare e le sue specie. Capitolo sesto.	424
Il genere superparziente e le sue specie. Capitolo settimo.	427
Il genere subsuperparziente e le sue specie. Capitolo ottavo.	435
Il genere molteplice superparticolare e le sue specie. Capitolo nono.	438
Il genere submolteplice superparticolare e le sue specie. Capitolo decimo.	445
Il genere molteplice superparziente e le sue specie. Capitolo undicesimo.	450
Il genere submolteplice superparziente e le sue specie. Capitolo dodicesimo.	456
Il collegamento di più proporzioni dissimili. Capitolo tredicesimo.	460
Le proporzioni che sostengono gli intervallic musicali. Capitolo quattordicesimo.	462
La produzione di molteplici proporzioni da quelle di genere molteplice e superparticolare. Capitolo quindicesimo.	464
 BIBLIOGRAFIA	 467
 SITOGRAFIA	 483

I

INTRODUZIONE

1. *Bildungsroman* di un trattatista musicale italiano del Quattrocento.

In Franchino Gaffurio, autore del trattato di cui qui si offre la traduzione, abbiamo un caso forse unico, particolarmente in quella collocazione cronologica, per osservare la formazione di un trattatista dai suoi primi saggi alle sue opere maggiori.

Gaffurio nacque a Lodi il 14 gennaio 1451 verso le ore sei pomeridiane da Bettino, soldato di Almenno (BG) di famiglia originaria milanese e da Caterina Fissiraga, di nobile famiglia lodigiana. Un documento del 1494¹ permette di conoscere l'esistenza di un fratello di nome Domenico.

Le fasi iniziali della sua alfabetizzazione, del suo avvio al sacerdozio e del suo interesse per la musica devono verosimilmente aver avuto luogo nel monastero benedettino di San Pietro di Lodi vecchio, dove era abate il prozio Taddeo Fissiraga. Qui il Gaffurio ventiduenne copiò e raccolse in un unico manoscritto alcuni testi divenuti classici della trattatistica musicale due e trecentesca: l'*Ars cantus mensurabilis* di Francone da Colonia, il *Lucidarium in arte musice plane* ed il *Pomerium in arte musicae mensuratae* di Marchetto da Padova. Al termine del *Lucidarium*, Gaffurio scrisse di aver concluso la copiatura il 16 settembre 1473 nel monastero (benedettino) di San Pietro di Lodi².

Secondo quanto si può ricavare dalle indicazioni di Pantaleone Melegolo L'ordinazione sacerdotale dev'essere avvenuta a Lodi nel 1473.

Il primo³ precettore di Gaffurio per le discipline musicali che ci sia noto è il frate carmelitano di origine fiamminga o olandese Jan Godendach⁴, (in latino Johannes Bonadies). Il momento e il luogo dell'incontro tra il maestro e l'allievo merita qualche riflessione, perché segna l'inizio di un percorso di cui il *Practica musice* è per molti versi l'epilogo, e permette una correzione della biografia gaffuriana come sinora redatta da tutti coloro che se ne sono occupati.

Il luogo in cui Gaffurio e Bonadies si sono potuti incontrare fu il monastero carmelitano di Mantova e l'unico periodo in cui ciò fu possibile è quello che intercorre tra gli ultimi giorni del settembre 1473 e la prima decina di giorni del settembre 1474.

Sono giunto a questa conclusione per le seguenti ragioni:

- Gaffurio afferma, tanto nelle versioni manoscritte⁵ che in quella a stampa del *Practica musice* che Godendach fu suo maestro,
- Alcune indicazioni autografe del carmelitano, poste in explicit ad alcuni trattati copiati nel secondo fascicolo del celebre Codice 117 della Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza nelle carte tra 13r e 23v, indicano come almeno dal 4 ottobre 1473 egli si trovasse nel monastero carmelitano di Mantova

¹ Citato in ALESSANDRO CARETTA, LUIGI CREMASCOLI, LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, 1951 pag. 97. Da questa pubblicazione, ed in particolare dalla parte dovuta a Luigi Cremascoli (pp. 27–133) sono principalmente ricavati i dati biografici che si presenteranno. Il testo con la biografia di Gaffurio di PANTALEONE MELEGOLO è pubblicato nell'ultima carta del *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano, Gotardus Pontanus, 1518, di FRANCHINO GAFFURIO.

² Codice senza segnatura conservato nella biblioteca privata dei Conti Sola-Cabiati di Tremezzo (CO). Si veda CARETTA, CREMASCOLI, SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, pag. 48.

³ E probabilmente l'unico, giacché Johannes Tinctoris parrebbe essere stato quasi un interlocutore di pari livello (come si vedrà in seguito).

⁴ Utilizzo la grafia di Gaffurio e Melegolo. Essa stessa e la sua traduzione latina fanno comprendere che il carmelitano proveniva dalle odierne Fiandre od Olanda. Una maggiore precisione sulle sue origini non è attualmente possibile.

⁵ Come sarà illustrato nella parte dedicata alle metamorfosi del testo gaffuriano dalle versioni manoscritte a quella a stampa, del trattato sono conservate anche delle versioni preparatorie manoscritte.

ed il 14 settembre 1474 fosse già stato trasferito in quello di Reggio Emilia. Dove si trovasse prima e dopo le date riportate nel Codice di Faenza non ci è noto. Sino alla prima metà di settembre del 1473 Gaffurio risiedette stabilmente a Lodi (come indicato dal colophon autografo già citato), la prima città che conobbe, dopo quella natale, fu Mantova; dall'ottobre dello stesso anno Bonadies si trova nella medesima città. Non vi è alcuna testimonianza risalente ai secoli in cui visse Gaffurio che riferisca di una sua residenza a Reggio (non seguì il maestro) né documenti circa il passaggio di Bonadies nel convento carmelitano di Lodi. Che Bonadies abbia sostato nel convento carmelitano di questa città e vi abbia conosciuto Gaffurio è solo un'ipotesi delle fonti di cui si serve Luigi Cremascoli e da lui ritenuta un fatto certo, ma a sostegno della quale (*pour cause...*) non cita alcun documento. La biografia di Melegolo potrebbe far intendere che Gaffurio avesse conosciuto Bonadies prima di trasferirsi a Mantova (il carmelitano è citato prima di trattare dell'abbandono di Gaffurio della città natale per trasferirsi nella città dei Gonzaga), egli tuttavia

- non precisa esplicitamente ed inequivocabilmente che Gaffurio abbia conosciuto Bonadies a Lodi,
- fornisce una cronologia che, se si percorre a ritroso partendo dall'esilio del Doge Adorno (una data nota sulla quale non sussistono dubbi: novembre 1478) rispettandone rigorosamente le indicazioni temporali e geografiche, porta a collocare l'arrivo di Gaffurio a Mantova nella seconda metà del 1473 (anno che trova corrispondenza con il resto della documentazione ritrovata), ed infine
- riferisce fatti cui non sembra aver assistito personalmente (devono essergli stati evidentemente narrati dal biografato, ma in quale ordine?), per di più accaduti (nello specifico caso in esame) quarant'anni prima della data di pubblicazione del suo scritto. Che Melegolo possa non aver del tutto chiari alcuni episodi della vita di Gaffurio è una considerazione cui è giunto anche Alessandro Caretta⁶.

Inoltre, che Gaffurio sia stato tra i cantori che parteciparono alla messa nel Duomo di Lodi in onore del passaggio del re di Danimarca il giorno dell'Ascensione del 1474 (dato contenuto soltanto nel codice Sola-Cabiati in carte - a mio parere - dalla dubbia autografia) non significa⁷ che sino a quella data non si sia mai mosso dalla sua città natale. Molti documenti quattro e cinquecenteschi mostrano infatti che in occasioni di particolare sfarzo era possibile che un'istituzione potesse chiamare rinforzi musicali anche da città vicine. Può benissimo darsi che Gaffurio sia stato chiamato da Mantova a Lodi per la grande occasione del passaggio reale e poi sia ritornato nella città sul Mincio.

Uscito dunque dalla città natale, Gaffurio visse a Mantova presso suo padre frequentando il carmelitano Godendach. Cosa abbia appreso da lui è questione cui si può rispondere considerando quali trattati copiati da Godendach siano stati a loro volta citati da Gaffurio e cosa costui attribuisca al suo maestro. Se ne può ricavare che il carmelitano gli ha fatto conoscere il più diffuso testo arsnovistico sulla musica misurata, ovvero il *Libellus in arte musicae mensuratae* di Johannes de Muris ed il trattato *Quilibet scire affectans* attribuito al medesimo teorico (ancorché a torto), il *Tractatus de diversis figuris* dello pseudo Filippo da Caserta, il mottetto *Ora pro nobis* ed alcune riflessioni sulla notazione della musica figurata di John Hothby, e le sue opinioni personali sull'effetto dell'annerimento nelle figure notazionali. I trattati menzionati sono tutti contenuti nel secondo fascicolo del già citato Codice di Faenza e sono stati tutti copiati da Bonadies a Mantova tra l'ottobre e il novembre 1473.⁸ A mio parere, la citazione da parte di Gaffurio proprio degli stessi trattati copiati dal carmelitano fiammingo in anni compatibili con il soggiorno di Gaffurio a Mantova è un indizio che rafforza la probabilità che i due si siano conosciuti nella città gonzaghesca nell'autunno 1473. Un ulteriore indizio è costituito dal fatto che il solo testimone manoscritto del *Tractatus figurarum* che lo attribuisca a Philippus De Caserta è proprio

⁶ come si legge in CARETTA, CREMASCOLI, SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, pag. 22, nota 3.

⁷ come pensa Luigi Cremascoli in CARETTA, CREMASCOLI, SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, pag. 53, nota 8.

⁸ come si può constatare in *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*. Introductory Study and Facsimile edition By Pedro Memelsdorff. Lucca, Libreria Musicale Italiana 2012-2013, I, pp. 184-186.

quello copiato da Bonadies,⁹ e quando Gaffurio ne fa menzione lo attribuisce sempre anch'egli a Philippus.¹⁰ Oltre a ciò, Gaffurio non ha mai citato in alcuno scritto i trattati che Bonadies copiò successivamente al suo soggiorno nel convento mantovano.

Gli anni di Mantova, trascorsi in uno studio infaticabile di teoria musicale anche successivo alla partenza di Bonadies dalla città, hanno portato come frutto i primi scritti teorici del laudense: si tratta del *Tractatus brevis cantus plani* e dell'*Extractus parvus musice* che sembrano essere stati redatti quasi contemporaneamente.¹¹ Il primo è dedicato al canonico Paolo De' Greci, il secondo a Filippo Tresseno, *musices professor* (titolo che Gaffurio userà per se stesso. Sarà forse stato un altro suo insegnante?). Entrambi erano sacerdoti di nobile famiglia concittadini di Franchino.

Per questi trattati Gaffurio si è limitato alla scelta e alla disposizione degli argomenti, consistendo il loro contenuto in compendi ed estratti dalle *auctoritates doctorum* che scrissero di teoria musicale tra Duecento e Quattrocento (caratteristica che per il secondo trattato è dichiarata sin dal titolo).

Vale la pena di riportare l'elenco degli scritti dai quali Gaffurio ha compiuto la scelta dei passi da trascrivere per far comprendere quali testi potesse ritrovare nel ducato di Milano un giovane sacerdote colto interessato alla speculazione musicale negli anni '70 del XV secolo. Per il *Tractatus brevis* autori ed opere sono le seguenti:

-Marchetto da Padova, *Lucidarium*.¹²

-S. Bernardo, *Tonale*.¹³

-Anonimus XI, *Tractatus de musica plana et mensurabili*.¹⁴

-Johannes de Garlandia, *Introductio musice*.¹⁵

Per l'*Extractus parvus musice* sono invece i seguenti (nell'ordine in cui compaiono citati nel ms.)

-Ugolino da Orvieto, *Declaratio musice disciplinae*.¹⁶

-Marchetto da Padova, *Lucidarium* e

Brevis compilatio in arte musice mensurate pro rudibus et modernis.¹⁷

-S. Bernardo, *Tonale*.

-Johannes de Muris, *Quaestiones super partes musicae* intitolato anche *De diffinitionibus accidentium musicae*¹⁸ e

⁹ come segnalato da PHILIP EVAN SCHREUR, *Tractatus figurarum-Treatise on noteshapes*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 4, 5, 61.

¹⁰ I numeri tra parentesi, quali (I, 5, 6) si riferiscono rispettivamente al libro, al capitolo ed al paragrafo o ai paragrafi della presente edizione del *Practica musice*. Ove mancasse il numero romano, si è fatto in modo che si capisca chiaramente a quale libro del trattato ci si riferisce. Gaffurio cita il *Tractatus figurarum* in II, 4, 13

¹¹ Sono conservati nel codice 1158 della Biblioteca Palatina di Parma. Probabilmente il *Tractatus* è stato composto prima dell'*Extractus*, poiché in questa seconda opera Gaffurio scrive di aver già trattato un certo argomento «in alio nostro opere cantus plani». Comunque sia, nel ms. parmense esso compare per secondo.

L'*Extractus* è edito in *Franchini Gaffurii Extractus parvus musice*, a cura di Franco Alberto Gallo, Bologna, AMIS, 1969 (*Antiquae musicae italicae scriptores*, IV n.1). Il *Tractatus brevis cantus plani* non gode di un'edizione moderna.

¹² Edizione in MARCHETTO DA PADOVA, *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary* by Jan W. Herlinger, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1985, e in MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium, Pomerium. Testo latino e italiano*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007 pp. 19-179.

¹³ Ed. MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Sankt Blasien, Typis San Blasianis, 1784; facsimile Hildesheim, Olms, 1963, II, pp. 265-77.

¹⁴ Ed. CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica medii aevi nova series*, III, Paris, Durand, 1869, pp. 416-475.

¹⁵ Ed. *Ibidem*, I, 1864, pp. 157-175.

¹⁶ Ed., *Declaratio musice discipline*, III, a cura di Albert Seay, Roma, American Institute of Musicology, 1959-1962. (*Corpus Scriptorum de Musica* 7)

¹⁷ Ed. a cura di Giuseppe Vecchi, «*Quadrivium*», 1, 1956, pp. 163-205.

¹⁸ Ed. MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, III, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 pp. 301-308, facsimile Hildesheim, Olms, 1963; CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica medii aevi nova series*, III, Paris, Durand, 1869, pp. 102-108 (Considerato parte dell'*Ars discantus*); ed. e trad. JEAN DE MURS, *Écrits sur la musique*. Traduction et commentaire de Christian Meyer, CNRS Editions, 2000, pp. 113-131 (Con il titolo *Compendium musicae practicae*).

Libellus cantus mensurabilis.¹⁹

-Anonimo II, *Tractatus de discantu*.²⁰

-Anonimo, *Tractatus de discantu et consonantiis*.²¹

-Anonimo III, *Compendiolum artis veteris ac novae*.²²

-Anonimo IV, *Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novae*.²³

-Philippe de Vitry, *Ars nova*.²⁴

-Guillaume Du Fay, *Musica*.²⁵

-[Pseudo]Philippus de Caserta, *Tractatus de diversis figuris*.²⁶

L'*Extractus* consiste di dodici *tractatus* ciascuno suddiviso in un numero variabile di capitoli. Si inizia 'canonicamente' dalla definizione e dalla dichiarazione della nobiltà della musica per procedere con i concetti fondamentali di musica speculativa, di *cantus planus*, di *ars discantandi*, seguite da questioni di mensurazione e notazione per finire con un'esposizione sulle proporzioni ed ancora un ritorno su questioni notazionali. In questi *excerpta*, i quali, a dire il vero, generano una certa impressione di caos, si può tuttavia rilevare la struttura del *Practica musicae* allo stadio germinale. Tra i trattati da cui provengono gli estratti, vorrei far notare la presenza della *Brevis compilatio* di Marchetto, che Gaffurio riporta in una versione più completa ed estesa di quella presente in altri manoscritti, e dell'altrimenti ignoto trattato di Guillaume Du Fay, di cui Gaffurio cita purtroppo un numero di frasi troppo esiguo per far comprendere quale dovesse essere la sua struttura generale.²⁷

Per quale motivo il giovane Franchino si dedica con così grande diligenza alla copiatura di estratti ed interi trattati? La ragione sta in una delle più tenaci usanze pedagogiche del tempo, ovvero la copiatura da parte dei discepoli delle opere del maestro o di autorità riconosciute. Se tale pratica è ben nota agli storici dell'arte²⁸, non manca tuttavia di riscontri anche nella storia della musica di epoca poco più tarda di quella di Gaffurio: Adrian Petit-Coclico, sedicente allievo di Josquin Desprez, ci informa come il suo maestro abbia fornito sempre di esempi da imitare i pochi allievi che riteneva adatti alla composizione.²⁹

Gaffurio ha dunque 'appreso il mestiere' di teorico della musica ricalcando le orme dei teorici che l'hanno preceduto.

Nel 1475 Gaffurio si trasferì da Mantova a Verona. Nella città veneta, come informa Melegolo, insegnò pubblicamente, ma non sappiamo presso di chi o in quale istituzione³⁰. Qui scrisse i primi due trattati frutto di speculazione interamente personale, ovvero le *Musicae Institutionis collocutiones* ed il *Flos*

¹⁹ Ed. e trad. JEAN DE MURS, *Écrits sur la musique*. Traduction et commentaire de Christian Meyer, CNRS Editions, 2000, pp.195-222.

²⁰ Ed. CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica mediæ ævi nova series*, I, Paris, Durand 1864, pp. 303-319.

²¹ Ed. MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, III, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, pp. 306b, facsimile Hildesheim, Olms, 1963.

²² Ed. CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica mediæ ævi nova series*, III, Paris, Durand 1869, pp. 371-375.

²³ Ed. *Ibidem*, III, pp. 376-379.

²⁴ Ed. *Ibidem*, III, pp. 13-22; *Philippi de Vitriaco Ars Nova*, a cura di Gilbert Reaney, André Gilles, Jean Maillard, Roma, American Institute of Musicology, 1964. (Corpus Scriptorum de Musica 8)

²⁵ Ed. CLEMENT A. MILLER, *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions*, «Musical Quarterly», 56, 1970; FRANCO ALBERTO GALLO, *Citazioni da un trattato di Dufay*, «Collectanea historiae musicae», 4, 1966, pp. 149-152.

²⁶ Ed. CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica mediæ ævi nova series*, III, Paris, Durand 1869, pp. 118-124; PHILIP EVAN SCHREUR, *Tractatus figurarum-Treatise on noteshapes*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1989.

²⁷ FRANCO ALBERTO GALLO, *Citazioni*, Op. cit.

²⁸ Si veda ad es. ERNST H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, New York, Phaidon Press Limited, 2002², pag. 152 e seg.).

²⁹ ADRIAN PETIT COCLICO, *Compendium musices*, Norimberga, Montanus & Neuber 1552, Fii v. Si può ancora ricordare come la musica tastieristica di J. P. Sweelinck sia sopravvissuta solo grazie alle copie che ne fecero i suoi allievi e quanto sia stato importante l'infaticabile lavoro di copista con scopi autodidattici di J. S. Bach.

³⁰ e a dire il vero nemmeno quale disciplina, pure se è intuibile.

musicae. Questo secondo trattato fu dedicato al marchese di Mantova Ludovico III Gonzaga³¹ (con la speranza, forse, di ottenerne un impiego). Nessuno dei due trattati è giunto sino a noi, anche se è possibile sapere, grazie a loro citazioni nella versione preparatoria del libro secondo del *Practica musice*, che Gaffurio vi illustrava una forma particolare per la nota che vale mezza semiminima (ovvero la nota minore del suo sistema mensurale) e accettava che i segni del cerchio e del semicerchio seguiti da cifre numeriche potessero indicare il *modus cum tempore* (e *cum prolatione*).³² Un'altra citazione compare nel sesto capitolo del quinto libro del *Theorica musice*, i cui spiega come nel quinto libro del *Flos musices* abbia esposto che un esacordo è detto duro naturale o molle quando inizia rispettivamente in Do, Sol o Fa, e lo stesso argomento si ritrovi anche nelle *Collocutiones*. Nel *Practica musice* si trova una menzione del *Flos musices* all'inizio dell'ottavo capitolo del terzo libro. Sembra dunque che in questi trattati perduti Gaffurio abbia riportato cognizioni comunemente rintracciabili in qualsiasi scritto di teoria musicale dell'epoca o posizioni che avrebbe in seguito del tutto rifiutato.

Nell'autunno 1477 Gaffurio ottiene il suo secondo impiego dal Doge di Genova Prospero Adorno (1438-1485), che intendendo circondarsi di esperti in discipline liberali ed artistiche (come richiede lo status quattrocentesco di governante) scelse il giovane sacerdote lodigiano per la *doctrina* della musica. Gaffurio aveva progettato di dedicargli un'opera dal titolo *Theorie musice tractatus*, che altro non è se non una versione manoscritta di quel *Theoricum opus musice discipline* che farà stampare pochi anni più tardi a Napoli.³³

Le sorti dell'Adorno volgono però presto al peggio: nel novembre 1478 il Doge, propugnatore dell'indipendenza di Genova dal ducato di Milano, viene esiliato dalla sua città, conquistata dalle truppe sforzesche. Decide allora di rifugiarsi a Napoli, presso il re Ferdinando d'Aragona, dove Gaffurio lo segue continuando a far parte della sua piccola corte genovese.

Nella città partenopea il lodigiano ha modo di far conoscenza con l'altro maggior teorico musicale della seconda metà del quattrocento, il brabantino Johannes Tinctoris. Alla data in cui si conobbero, Tinctoris aveva già scritto³⁴ i numerosi trattati dai quali Gaffurio sarà fortemente influenzato.

Nulla di certo si conosce circa la possibilità che i due teorici si siano frequentati. Certo è che l'ambiente musicale partenopeo era fortemente influenzato dalla presenza di Tinctoris, e poteva anche contare, inoltre, anche sulle figure di Bernard Ycart, e Guilielmus Guarnerius, ricordate da Gaffurio nei suoi scritti successivi³⁵. A Napoli Gaffurio riconsidera il progetto del suo trattato di teoria, ma non ritiene più opportuno dedicarlo ad un Doge esiliato. Il nuovo dedicatario sarà Antonio de Guevara, conte di Potenza³⁶, ma nemmeno questa dedica sembra però produrre l'esito sperato (quello della stampa). Soltanto l'8 ottobre 1480 il trattato viene pubblicato a Napoli da Francesco Di Dino, con il titolo *Theoricum opus musicae disciplinae* e la dedica al Cardinale Guido Antonio Arcimboldi. Per questa occasione il trattatista si premura di cancellare dalla dedica qualsiasi riferimento al valore degli Adorno.³⁷

³¹ Il medesimo ritratto da Mantegna nella Camera degli sposi del Palazzo Ducale di Mantova.

³² Rispettivamente nei Capitoli quarto e ottavo del Ms. di Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica Ms. A 69.

³³ CESARINO RUINI, *Produzione e committenza dei trattati di teoria musicale nell'Italia del Quattrocento*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, III, a cura di Michael Bernhard, München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2001, pp. 341-357 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15).

³⁴ Con la probabile eccezione del *De inventione et usu musicae*, che restò forse incompiuto (Si veda: JOHANNES TINCTORIS, *Proportionale musices* e *Liber de arte contrapuncti. Testo latino e italiano*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Gianluca D'Agostino, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004 pp. XLVIII-L). Nel maggio 1479 Tinctoris si trovava Ferrara e nel novembre 1480 lo troviamo ancora a Napoli. (*op. cit.* pag. LI). Per la seconda data Gaffurio era già partito per la Lombardia. Con ciò voglio suggerire che i due trattatisti non dovettero frequentarsi, a ben vedere, per un tempo troppo lungo.

³⁵ ALLAN W. ATLAS., *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, spec. le pp. 80-82.

³⁶ Il manoscritto che lo conserva è il codice Hirsch IV.441 della British Library di Londra.

³⁷ Vedi CESARINO RUINI, *Introduzione* a FRANCHINO GAFFURIO, *Theoricum opus musice discipline*. Ristampa anastatica dell'edizione di Napoli, 1480. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

Il testo può vantarsi di essere il primo trattato musicale a stampa a vedere la luce nella Penisola ed il primo libro con xilografie stampato a Napoli.

La permanenza di Gaffurio nella città partenopea non è di lunga durata. Già dall'agosto 1480 infatti i turchi assediavano Otranto e Ferdinando organizzava una guerra per respingerli. Compagna della guerra fu subito la peste. Per sua fortuna una lettera del vescovo di Lodi Carlo Pallavicino lo toglie dalle difficoltà del regno aragonese, invitandolo a ritornare presso di sé in Lombardia. Il teorico raggiunse Monticelli d'Ongina (CR) negli ultimi mesi del 1480. Quale ruolo abbia ricoperto presso il prelado non ci è dato conoscere, sappiamo soltanto che insegnò a numerosi giovani e – avvenimento molto più importante per ciò che ci interessa – iniziò a redigere i trattati che faranno parte del *Practica musice*. Secondo Luigi Cremascoli il primo ad essere stato steso è il *Tractatus practicabilium proportionum*, dedicato al nobile cremonese Corradolo Stanga, signore di Castelnuovo Bocca d'Adda³⁸. Esso illustra un numero di proporzioni mai raggiunto da nessun altro teorico (né mai uguagliato per l'avvenire se non dal medesimo autore).³⁹ È evidente la volontà di superare Tinctoris ed il suo *Proportionale musices*.

Nel 1483 Gaffurio accetta l'invito del Capitolo della Cattedrale di Bergamo di divenire suo *director musicae*. Il giorno 19 maggio stipula il contratto di assunzione come cappellano del Duomo, nel quale promette che avrebbe iniziato il lavoro il giorno della festa del Corpus Domini (in quell'anno, secondo Cremascoli, corrispondente al giorno 29 maggio). A Bergamo il teorico prosegue con la redazione dei trattati preparatori che confluiranno nel suo testo più celebre: è infatti verosimile che in questa città abbia completato quello che diverrà il primo libro del *Practica musice*. Il manoscritto che lo contiene è dovuto ad un carmelitano⁴⁰ ed è a tutt'oggi conservato a Bergamo.

Gaffurio operò in questa città per soli nove mesi. È infatti il 22 gennaio 1484 quando assume l'ufficio di maestro di cappella della Cattedrale di Milano, chiamato dal vicario generale Romano Barni, suo concittadino di famiglia nobile che i testi di riferimento per la biografia Gaffuriana descrivono come amante della musica e comunque a conoscenza dei fatti musicali della penisola.

Milano sarà l'ultima tappa del lodigiano, che fino a questo punto ha condotto una vita decisamente itinerante. In questa città, oltre ai doveri ordinari che comportava la sua carica di maestro, Gaffurio redige la parte preponderante dei suoi scritti teorici, sia producendo nuove opere sia portando a compimento le versioni preparatorie di altri lavori, ed organizza la compilazione dei quattro codici di polifonia sacra noti come 'libroni del Duomo' (nome per sé sufficiente a dar conto della loro mole).⁴¹

Nel 1489 potrà acquistare l'incunabolo con le traduzioni latine di Platone stampato nel 1485, che sarà l'edizione usata per i riferimenti a questo filosofo presenti nel *Practica musice*. Sempre in questo stesso anno, tra aprile e i primi di maggio, dev'essere molto probabilmente avvenuto lo scambio di opinioni con il sacerdote-compositore Gaspar Van Weerbeke e con uno dei più importanti compositori della musica occidentale, Josquin Desprez, sul modo più corretto di indicare le proporzioni tripla e sesquialtera senza confonderle.⁴²

³⁸ Cittadina situata nella sponda settentrionale del Po, quindi opposta a quella dove si trova Monticelli.

³⁹ Una sua descrizione sarà oggetto del capitolo dedicato ai cambiamenti intervenuti tra le versioni preparatorie del *Practica musice* e la sua definitiva versione a stampa.

⁴⁰ Fu copiato da fra Alessandro Assolari, che F. Alberto Gallo *Extractus* (Op. cit.) ed Angelo Rusconi (ANGELO RUSCONI, *Un manoscritto carmelitano di teoria musicale* (Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai, MAB 21) «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 20, (1999), pp. 255-300) dicono allievo di Gaffurio (Forse per aver copiato la prima versione del primo libro del *Practica musice*?). Anche di questo manoscritto si tratterà compiutamente nel capitolo dedicato alle versioni preparatorie precedenti la stampa del 1496.

⁴¹ Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sezione musicale, libroni 1–3, olim 2269, 2268, 2267.

⁴² Entrambi danno ragione a Gaffurio, ammettendo che si dovrebbe scriverle con due cifre, ma confessando anche che la lunga abitudine di scriverle con una cifra singola impedisce loro di seguire questo costume ortografico. Il dialogo è riportato in FRANCHINO GAFFURIO, *Angelicum ac divinum opus musice*, Milano, 1508, Libro V, Cap. 2. Le date riferite sono congettura di DAVID FALLOWS che le propone nel suo *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009, pag. 117.

Nella città degli Sforza Gaffurio ha redatto il testo dedicato a Guido Antonio Arcimboldi sulla misurabilità dei valori ritmici che diverrà il secondo libro del suo *opus maius*. In ogni caso ciò deve essere accaduto prima del 1492, quando un compendio⁴³ del secondo libro viene pubblicato con il titolo *Tractato vulgare di canto figurato* a cura del suo allievo Francesco Caza.

Nello stesso anno viene pubblicata anche la *Theorica musice*, riedizione approfondita del *Theoricum opus* pubblicato a Napoli. Questo trattato è comunemente ritenuto il primo pannello del trittico che esso forma con il *Practica musice* e con il *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, in quanto i tre trattati sono stati considerati fin da quando Gaffurio era in vita (e probabilmente già da egli stesso) come tre parti di un'unica summa enciclopedica destinata a raccogliere lo scibile musicale dell'epoca. È significativo che nel *Theorica musice* si parli del *Practica musice* prima ancora della sua pubblicazione (e ciò indica che il progetto di pubblicarlo doveva essere considerato possibile dal suo autore già a quest'altezza cronologica).

Nel 1493 Gaffurio conosce Giovanni Spataro⁴⁴, musico bolognese allievo del teorico spagnolo Bartolomeo Ramis De Pareja, che gli presta il trattato del maestro *Musica practica* pubblicato nel 1482. Quando Spataro riottiene il suo libro, nota con disappunto come il teorico lodigiano lo abbia riempito di note ed osservazioni marginali a su dire invadenti e non autorizzate.⁴⁵ Il trattato che Gaffurio sta organizzando e rivedendo in questi anni (il futuro *Practica musice*) dimostra in più luoghi anche questa lettura. Collocabile in quell'anno (o forse l'anno prima, cioè durante e subito dopo la stampa del *Theorica musice*) è quello che sarà il terzo libro del *Practica musice*⁴⁶. In esso verosimilmente troviamo una versione scritta degli insegnamenti impartiti da Gaffurio durante le lezioni di contrappunto ai suoi discepoli.

Nel 1494 Gaffurio viene nominato parroco di S. Marcellino, chiesa milanese situata presso la porta comasina o comacina⁴⁷. In questo stesso anno l'umanista veronese Francesco Burana conclude la traduzione dal greco del trattato sulla musica di Aristide Quintiliano e dei frammenti teorici oggi noti come Anonimi di Bellermand. Nel 1494 o nel 1495 Gaffurio deve avere disponibile anche la traduzione latina degli *Harmonikà* di Tolemeo che aveva commissionato al medico umanista Nicolò Leonicensi. È possibile sostenerlo in quanto ne troviamo citati alcuni passi o concetti già nel *Practica musice*.

Con le citazioni da questi trattati, presenti in numero non trascurabile nel *Practica musice*, ricompaiono nella trattatistica musicale occidentale i riferimenti alle teorie musicali greche classiche precedenti a quanto ne avevano trasmesso Macrobio, Marziano Capella e Boezio. La volontà di riscoperta della teoria e, per quel poco che era possibile allora, delle fonti musicali greche antiche è una delle operazioni culturali più celebri di Gaffurio, quella che ha reso possibile la formulazione del concetto di umanesimo anche in ambito musicale. L'aver commissionato traduzioni di trattati musicali greci è per il laudense quasi motivo di orgoglio, come si legge nella vita di Pantaleone Melegolo. Bonnie Blackburn ricorda in proposito⁴⁸ che se Gaffurio non ha sempre compreso correttamente alcuni concetti dei trattati greci che

⁴³ O forse una versione non ancora definitiva.

⁴⁴ Secondo BONNIE J. BLACKBURN, «Gaffurius, Franchinus» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie, VIII, London, Macmillan 2001²; secondo Cremascoli i due trattatisti si sarebbero conosciuti già nel 1489, vedi CARETTA, CREMASCOLI, SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, pag. 122.

⁴⁵ La copia del trattato con le annotazioni è conservata nel Museo e Biblioteca della Musica di Bologna, con segnatura A. 80 (esemplare del 5 giugno 1482). Sta forse qui l'origine dei disaccordi tra Spataro e Gaffurio?

⁴⁶ Questo è l'unico libro del *Practica musice* di cui non si conosce una versione antecedente a quella a stampa. Un accenno all'esistenza di un libro terzo «Practicae nostrae» compare in una nota a margine della *Secunda pars, Tractatus primus, capitulum primum* del trattato di Ramis de Pareja. Si veda: *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae, impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia MCCCCCLXXXII. Nach den Originaldrucken des Liceo musicale mit Genehmigung der Commune von Bologna*, herausgegeben von Johannes Wolf, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, pag. 65.

⁴⁷ Fu soppressa nel 1787 e demolita poco dopo (vedi il sito lombardiabeniculturali.it).

⁴⁸ BONNIE J. BLACKBURN, «Gaffurius» in *New Grove Dictionary*, *Op. cit.*

leggeva, ne ha tuttavia diffuso e portato alla coscienza teorico musicale occidentale molti altri, influenzando grandemente la speculazione teorica del XVI secolo.

Tra la fine del 1495 e i primi mesi del 1496 Gaffurio deve aver concluso la redazione del suo maggior trattato e deve aver richiesto a Ludovico Sforza la licenza di dedicarglielo. L'ultimo giorno di settembre del 1496 la stamperia di Guillaume De Signerre conclude la stampa del *Practica musice*.

L'anno seguente il duca Ludovico nomina Gaffurio docente nel *Gymnasium omnium artium*, istituzione che viene ricordata con magnificenza nel *Practica musice*. Il teorico si sente gratificato dal fatto di ritrovarsi in compagnia di latinisti e grecisti: è il prestigioso milieu intellettuale del quale ha sempre aspirato a far parte, anche se, da quanto risulta dai documenti di quell'istituzione, il suo salario era il più basso di quello di tutti gli altri docenti.⁴⁹

Nello stesso 1497 l'editore Angelo Britannico di Brescia ristampa il *Practica musice*, segno che il trattato ha destato l'interesse dei conoscitori. È più che probabile che la ristampa sia stata un'iniziativa del solo editore, senza che Gaffurio vi abbia avuto parte e ne abbia ottenuto vantaggi economici.

Nel 1499 scrive un commento ad alcuni scritti del matematico e teorico musicale Johannes De Muris, i *Glossemata quaedam super nonnullas partes theoricæ Johannes De Muris*⁵⁰, che non furono affidati alle stampe. In questo stesso anno, per la precisione il primo di marzo, finisce di copiare la già citata traduzione degli *Harmonikà* di Tolomeo.

Come si è visto, I primi due trattati che Gaffurio pubblicò a Milano sono separati da un periodo di quattro anni. Nell'anno 1500, procedendo con la stessa cadenza periodica, avrebbe dunque dovuto uscire a stampa il terzo trattato dedicato a Ludovico Sforza, il *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, che si intuisce già redatto o del quale Gaffurio ha chiaro il contenuto, come si legge in alcuni cenni ad esso nel *Practica musice*. Ma proprio in quell'anno accade uno dei rivolgimenti politici più notevoli della storia di Milano: il re Francese Luigi XII conquista la capitale lombarda e fa prigioniero Ludovico il Moro. Gaffurio, pur avendo dedicato già due testi allo Sforza, non è considerato dai francesi un lealista sforzesco in grado di costituire pericolo, o forse è considerato semplicemente un ecclesiastico indifferente agli accadimenti del secolo, tanto che tutte le cariche che Ludovico gli aveva conferito gli vengono confermate. Comunque sia, se Gaffurio aveva l'intenzione di dedicare l'ultima opera della trilogia al Moro, ora deve trovare un altro finanziatore e protettore. Da questo momento al 1518, ovvero dal quarantanovesimo al sessantasettesimo anno d'età, inizia la difficile ricerca di un mecenate.

Nel frattempo si ristampava il trattato gaffuriano di maggior successo, ovvero il *Practica musice*. Gli editori che ristampano l'opera nel 1502 e nel 1508 sono Bernardino Misinta ed ancora Angelo Britannico, entrambi a Brescia. Nel 1512 l'editore che arricchirà il mercato librario di un'ulteriore ristampa è Agostino de Zanni da Portese, operante a Venezia. Nessuna delle ristampe mostra interventi migliorativi o modifiche riconducibili all'autore. Ciò è evidentemente segno del fatto che il pensiero dell'autore sul *cantus planus*, la teoria della mensurazione, le regole del contrappunto e la proporzionalità ritmica erano state esposte in maniera definitiva già nel 1496.

Nel 1508 Gaffurio può far stampare l'*Angelicum ac divinum opus musice*, dedicato a Simone Crotti, nobile cremonese. Il trattato, nonostante la lingua del titolo, è in volgare e può essere considerato una traduzione compendiata dei concetti essenziali dei trattati *Theorica* e *Practica musice*. A differenza del secondo testo, l'*Angelicum ac divinum opus musice* contiene un solo esempio musicale polifonico. Gaffurio spiega di non essere abituato a trattare di teoria musicale in lingua volgare (compiendo così una *excusatio non petita* per la qualità della sua lingua) e di averlo scritto pensando in particolare ai conventi femminili, dove si vuole apprendere la scienza della musica, ma il latino non è compreso a fondo. Nel medesimo

⁴⁹ Forse perché 'sul mercato' i latinisti, ed ancor più i grecisti, dovevano essere in numero minore dei maestri di cappella o dei conoscitori di teoria musicale.

⁵⁰ Conservato a Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. H.165 inf.

1508 Ludovico il Moro muore nel castello di Loches, in Francia, ed ogni speranza che ritorni al governo del ducato milanese svanisce. Dunque Gaffurio può definitivamente escludere di dedicargli la sua ultima opera sulla musica speculativa.

Nei primi anni del nuovo secolo la principale preoccupazione del teorico lodigiano fu quella di rifinire il *De harmonia musicorum instrumentorum opus* e soprattutto condurre a buon fine la faticosa ricerca di un potente al quale dedicarlo.

Dedicatario di una prima versione manoscritta fu Bonifacio Simonetta, abate di S. Stefano lodigiano, ma la dedica, datata 27 marzo 1500, fu eliminata (la famiglia Simonetta, benchè finita in disgrazia presso gli Sforza, era pur sempre troppo legata loro, specialmente per i francesi). Nel 1502 lo stesso abate doveva essere scomparso, perché in quell'anno viene nominato suo successore un Trivulzio.

È più prudente ricercare un *patronus* tra i nuovi governanti transalpini. Gaffurio lo individuò in un primo tempo in Charles Jaufred, presidente del Parlamento di Grenoble e vicecancelliere del Ducato di Milano (a tutti gli effetti colui che sostituì Ludovico il Moro nella reggenza del territorio milanese), ma anche questo dedicatario, al quale fu indirizzata la lettera dedicatoria contenuta in una copia del *De harmonia musicorum instrumentorum opus* conservata a Lione, fu escluso. Poiché la dedica di un libro ad un personaggio illustre aveva come scopo quello di ottenere, oltre alla protezione contro attacchi e maldicenze, il supporto finanziario per la stampa, è probabile che da questo punto di vista il tentativo di Gaffurio non abbia ottenuto il successo desiderato.

Il dedicatario definitivo del *De Harmonia instrumentorum* fu il lionese Jean Grolier, segretario del re di Francia e *Quaestor primarius* per l'Insubria, per il quale Gaffurio firma la sua dedica il 27 novembre 1518.

Nei tre anni di vita che ancora gli rimangono il Maestro lodigiano non intraprende più la redazione di trattati teorici per impegnarsi invece a difendere quelli che aveva pubblicato dagli attacchi che aveva rivolto loro (e rivolto personalmente a lui!) il musico bolognese Giovanni Spataro. Oggi non andremo naturalmente a stabilire chi avesse ragione o torto. Si può affermare per sommi capi che i punti di vista dei due trattatisti derivano da due scuole diverse e reciprocamente indipendenti: Spataro ritiene giusto proseguire la tradizione italiana di Marchetto da Padova e dei suoi divulgatori e farsi continuatore delle concezioni di Ramis de Pareja, Gaffurio parteggia più per la linea francese e fiamminga di De Muris e Tinctoris. Fu tutt'altro che un aiuto alla pace tra i contendenti il ritenersi, da parte di ciascuno dei due, il solo detentore dell'unica vera *doctrina* musicale.

Spataro diede il via allo scontro inviando al lodigiano diciotto lettere ora perdute nelle quali criticava alcuni passi del *De harmonia*.⁵¹ Gaffurio rese pubblico il dibattito con la stampa, il 20 aprile 1520, dell'*Apologia Franchini Gafurii musici adversus Johannem Spatarium et complices musicos bononienses*, uscita a Torino per i tipi di Agostino de Vicomercato e dedicata a Jean Grolier. Non si immagini che sia un poderoso scritto trattatistico: consiste di soli 10 carte in quarto.

Spataro non si considerò battuto, né si diede per vinto Gaffurio. Tanto che nel penultimo anno di vita, il 1521, il musico lodigiano fece stampare la sua ultima fatica polemico-speculativa, le due lettere *Epistula prima in solutiones objectorum Johannis Vaginarium bononiensis* e l'*Epistula secunda apologetica*, rispettivamente di 8 e 12 carte in quarto per i tipi di un ignoto editore milanese. Ciò che opponeva i due musicisti erano i rispettivi punti di vista sulla loro disciplina: tradizionalista, in senso molto lato, quello di Gaffurio, e progressista quello di Spataro. Accanto a questo vi era l'interesse relativo nutrito dal bolognese per la musica antica (ovvero greca) opposto a quello profondo che invece nutriva per essa il lodigiano. L'opposizione tra i trattatisti terminò con la pubblicazione del *Tractato di musica di Giovanni*

⁵¹ Citate in una lettera a Giovanni Del Lago del 23 agosto 1529, si veda BONNIE BLACKBURN, EDWARD E. LOWINSKY, CLEMENT A. MILLER *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pag. 373.

Spataro musico bolognese nel quale si tracta de la perfectione de la sesqualtera producta in la musica mensurata exercitate, avvenuta a Venezia nel 1531, dunque dopo nove anni dalla morte di Gaffurio.

Il 25 giugno 1522, infatti, dopo le solite ‘febbri’ registrate nei rapporti medici di *ancien régime*, Gaffurio morì nella casa parrocchiale milanese di San Marcellino, a 71 anni e sei mesi di età⁵². Venne sepolto nella chiesa della parrocchia che reggeva, oggi demolita. Se i cambiamenti urbanistici intervenuti a Milano da quel tempo ad oggi non hanno alterato del tutto le fondamenta cittadine, le sue ossa potrebbero ancora trovarsi sotto la pavimentazione nello spazio tra via Broletto e via Lauro, denominazioni attuali del luogo in cui sorgeva San Marcellino.

2. Il *Practica musice* del 1496: Piano dell’opera ed esposizione critica del contenuto.

Il più celebre trattato di Franchino Gaffurio si divide in quattro libri, ripartiti a loro volta in quindici capitoli, una regolarità che riprende quella già impiegata per la redazione del *Theorica musice*.⁵³

Il primo libro ha per argomento gli elementi basilari dell’organizzazione musicale dei suoni senza alcun richiamo all’acustica (già trattata nel *Theorica musice*). Il contesto musicale di riferimento di questo libro è quello della *musica plana*, contraddistinta dalla monodia e, si potrebbe dire, dalla monocronia, ovvero dall’essere eseguita ad una sola voce e con suoni dotati di un solo valore di durata (benchè su questo punto, spiega Gaffurio, altri teorici ed esecutori abbiano altre opinioni).

I primi quattro capitoli sono dedicati all’“introduttorio” di Guido d’Arezzo. Con questo termine si intendeva il sistema di organizzazione di una parte di spettro udibile dei suoni in una serie di esacordi (gruppi di sei suoni ascendenti). Il nome dato da Gaffurio a questo sistema indica che doveva essere lo strumento didattico con cui si introducevano i principianti alla disciplina della musica. In esso sono comprese le sillabe che il monaco aretino aveva attribuito ai suoni. Gaffurio tratta anche della tecnica della mutazione, che consisteva nel nominare artificiosamente un suono quando travalicava i limiti dell’esacordo. Notevole che nel trattato non sia mai mostrata una mano guidoniana.

I capitoli dal quinto al settimo trattano degli intervalli basilari che formano l’ottava, ovvero quello di quarta e quello di quinta con le loro divisioni interne, e quello di ottava stesso.

I capitoli dal settimo all’ultimo hanno per argomento la formazione e le caratteristiche salienti delle otto scale modali gregoriane. Ciascun capitolo illustra un modo o tono. Come mette in evidenza Clement A. Miller, gli esempi musicali degli ultimi otto capitoli del libro primo consistono in un’antifona ambrosiana, una intonazione di salmo gregoriana seguita da più *Seculorum amen* ed una dossologia gregoriana, tutte scelte da Gaffurio con la maggior attenzione possibile alla elevata rappresentatività di ogni composizione per ciascuna scala modale⁵⁴. Non vi sono riferimenti circa l’impiego degli otto modi nella polifonia.

Al concetto di quantità temporale in musica ed alla sua resa grafica con i mezzi della notazione mensurale è dedicato il secondo libro nella sua interezza.

⁵² Il medico che redige il necrologio gliene attribuisce 80.

⁵³ Diviso in cinque libri da otto capitoli.

⁵⁴ CLEMENT A. MILLER *Gaffurius’s Practica musice, Origin and Contents*, «Musica Disciplina», 22, 1968, 105-128. Miller nota che Gaffurio assegna alle scale modali gregoriane anche le composizioni ambrosiane, nonostante queste siano state originariamente composte seguendo tutt’altra organizzazione delle altezze.

Il primo capitolo tratta delle quantità vocali della prosodia classica dei poeti greci e latini (fenomeno che Gaffurio evidentemente riteneva all'origine anche dei diversi valori di durata musicale). Per illustrare come si organizzino le quantità, sono esemplificati quattordici piedi della metrica antica (l'ultimo si divide in quattro sotto-tipi). Possiamo vedere in ciò sia un segno di innovazione, in quanto non esistono trattati successivi al *Summa de speculatione musicae* di Walter Odington⁵⁵ che trattino di *musica mensurabilis* collegandola alle quantità della metrica classica, sia un segno di ossequio alla tradizione, in quanto il *De Musica* di Agostino di Ipbona è quasi completamente dedicato alla trattazione delle quantità metriche della poesia latina. Gaffurio, *presbyter* ambrosiano nella Milano di fine Quattrocento, non avrebbe potuto in alcun modo sottrarsi all'influsso di un così importante modello. Un'ulteriore ragione della trattazione dei piedi prosodici classici è naturalmente anche la volontà di dimostrare che le sue conoscenze 'da umanista' non sono inferiori a quelle dei letterati dell'epoca.

I capitoli che seguono espongono la dottrina della musica mensurale di fine quattrocento in modo completo e coerente. Ogni precetto viene dimostrato nella pratica da un breve (o meno) esempio musicale. Importante ed innovativa l'esegesi che l'autore compie di ciascun esempio musicale.

Un punto della dottrina in cui Gaffurio si differenzia da altri trattatisti e praticamente dalla totalità dei compositori coevi è il rifiuto di considerare i segni della prolazione perfetta come indizi di aumentazione dei valori e quello dei segni del *tempus* perfetto o imperfetto seguiti da una cifra come indicazione del *modus cum tempore*.

Il terzo libro è stato scritto verosimilmente in vista della pubblicazione del *Practica musice*. Esso consiste in un breve trattato di composizione polifonica, senza che venga messa in evidenza una differenziazione tra il comporre 'a tavolino' ed la pratica polifonica improvvisata o semi-improvvisata da parte di esecutori esperti. Il libro esordisce con una descrizione delle specie di intervallo sia semplici quanto raddoppiate o triplicate, per continuare con otto precetti del contrappunto (nel capitolo terzo), seguiti da approfondimenti delle otto regole di base e da una varia casistica di esempi, in cui Gaffurio commenta composizioni sia libere sia basate su di un *cantus firmus*.

L'ultimo capitolo è una breve esposizione tra etica ed estetica di come dovrebbero essere il perfetto cantore ed il perfetto compositore.

Il quarto libro è dedicato interamente alla proporzionalità ritmica ed al corretto modo di scriverla. Nell'ultimo libro del trattato si giunge al culmine della raffinatezza nel disquisire sulle durate dei suoni: si trattano infatti quelle durate che non hanno figure proprie e possono essere rappresentate soltanto da un rapporto numerico, ovvero di quelle espresse tramite proporzioni ritmiche.

La quantità e l'approfondita esposizione delle proporzioni è una delle caratteristiche che differenziano da tutta la trattatistica musicale coeva l'opera di Gaffurio in esame. Se nelle prime pagine del libro la teoria è esposta in modo arguto e leggibile, con considerazioni interessanti sull'uso delle proporzioni da parte di compositori contemporanei e di poco precedenti, lo stile espositivo scelto dall'autore nel prosieguo diviene sin troppo formulare e praticamente privo di variazioni.

In questo libro si trovano ben ottantadue differenti proporzioni. Nessuno scritto di teoria musicale ha mai superato questo numero ed è certo che di tutta la letteratura musicale colta europea alcune di esse si trovano solamente qui.

⁵⁵ Teorico musicale britannico vissuto tra fine XIII e primo XIV secolo. Il suo trattato è pubblicato da CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica medii aevi nova series*, I, Paris, Durand 1864, pp. 182-250, e in *Summa de speculatione musicae*, a cura di Frederick F. Hammond, Roma, American Institute of Musicology, 1970 (Corpus Scriptorum de Musica 14).

Nel secondo quarto del XVI secolo il monaco inglese John Dygon elaborò un compendio del quarto libro con il titolo *Proportiones practicabiles secundum Gaffurium*. Nel suo scritto Dygon riprende, compendiandolo, il testo del trattatista lodigiano accompagnandolo però con esempi di sua invenzione.⁵⁶

La materia del libro sembra essere stata ordinata secondo un criterio progressivo di difficoltà (cosa non del tutto scontata nella trattatistica medievale e rinascimentale).

Il trattato si apre con la lettera dedicatoria al duca di Milano Ludovico Sforza. Benché non indicata nell'indice, essa ha tuttavia una certa importanza e non è solamente un ossequio al potente che ha verosimilmente finanziato le operazioni di stampa. Vi si trovano infatti dei concetti di un certo valore e non sprovvisti di originalità.

Gaffurio avrebbe potuto iniziare (com'è costume di molti trattati precedenti, coevi ed anche successivi al *Practica musicae*) narrando le origini della musica tra lo storico, il biblico ed il mitologico. Emergono invece tre ambiti tematici:

Il primo è quello dell'importanza della musica, riconosciuta dai filosofi come disciplina somma tra gli studi, favorita dagli Stati più severi per il suo potere di condurre i cittadini ad una buona disposizione etica ed «amata, anzi venerata da ogni mortale» per le sue virtù consolatorie. Gaffurio continua la sua *laus musicae*, giungendo a delle espressioni poetiche che dimostrano la sua familiarità con Virgilio⁵⁷, le espressioni del quale vengono esaltate grazie ad una certa conoscenza della retorica:

Verum haec etiam altius evecta: caelo quoque inseritur: ac solis labores: errantemque lunam: ac titania astra celeberrimorum vatum testimonio enarrat: et quasi non contenta implemisse meritis spatia terrarum caelos penetrat: divinarumque rerum mysterijs iniungitur⁵⁸.

Il secondo ambito è quello dell'autobiografia, perché l'autore ci spiega di come in gioventù avesse avuto dei dubbi (dei rimorsi?) nel dedicarsi senza riserve all'attività di *musicus* quando la sua vita e la sua vocazione avrebbero dovuto essere quelle del sacerdote. Ha fortunatamente trovato un direttore spirituale che deve avergli spiegato come la musica sia un dono divino, ed un'occupazione nient'affatto indegna di un ministro di Dio. Del resto, ci informa il teorico, non è possibile resistere a ciò che la Natura stessa spinge a fare, quasi che il dedicarsi alla musica sia l'effetto ineluttabile di una disposizione interna degli umori, un fatto fisiologico prima che un atto volontario della mente.

Assicuratosi della liceità dell'attività musicale anche per un consacrato, Gaffurio decide che non dovrà compiere studi soltanto per sé stesso, ma a beneficio della collettività⁵⁹. Ecco perché ha composto dei trattati. In essi, spiega, non ha voluto essere originale, né pretende di essere visto come un'*autoritas*: sarà già molto se si vorrà considerarlo come un autore che ha voluto trasmettere i concetti più validi degli antichi (da intendersi sia come 'i predecessori' sia come 'gli autori dell'antichità classica'). Il suo scopo è quello di pubblicare un agile compendio di ciò che è realmente importante in ambito musicale, raccolto in un solo volume per il profitto dei lettori. Il dato importante è che Gaffurio non vuole introdurre

⁵⁶ Il manoscritto è conservato a Cambridge, nella biblioteca del Trinity College con segnatura O. 3. 38. Edizione e traduzione in inglese a cura di THEODOR DUMITRESCU, *John Dygon's Proportiones practicabiles secundum Gaffurium (practical proportions according to Gaffurius)*, University of Illinois Press, 2006.

⁵⁷ Come già rilegato da Alessandro Caretta, vengono riprese espressioni dell'Eneide, I, 724 e VI, 725. Vedi CARETTA, CREMASCOLI, SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, pag. 157.

⁵⁸ Lettera dedicatoria, 12. «Ed invero [la musica] si eleva ancor di più, [rispetto a quanto detto sin qui] perché fa parte anche del cielo, illustra le fatiche del sole, della luna errabonda e degli astri titani, come testimoniano poeti celeberrimi, e non soddisfatta di aver riempito con i suoi meriti gli spazi terreni, penetra anche i cieli e si congiunge ai misteri delle cose divine».

⁵⁹ Il concetto è un *topos* spesso presente nelle introduzioni: si trova, ad esempio, in Guido d'Arezzo (*Prologus del Micrologus*) e in Ramis de Pareja (*Prologus del Musica Practica*).

nessun concetto assolutamente nuovo, ma farsi soltanto tramite delle dottrine stabilite ed indiscutibili della *musica disciplina*. Si vedrà come ciò sia senza dubbio vero, anche se non del tutto.

Il terzo ambito è semplicemente l'intento finale di ogni lettera dedicatoria, ovvero la lode al magnanimo e splendido signore che ha permesso la pubblicazione del trattato.

I versi dalla esigua qualità letteraria di Lucino Conago sono ugualmente laudatori di Ludovico (ed in misura minore anche di Gaffurio). Il loro inizio appare influenzato da quello del libro terzo del *De Rerum Natura* di Lucrezio.⁶⁰

LIBRO PRIMO

Capitolo primo

I concetti con cui esordisce il primo libro non sono affatto la riproposizione di teorie consacrate. Si inizia infatti affermando che pur essendo molti gli studiosi che hanno conoscenza della musica senza eseguire concretamente alcun suono, non è possibile che coloro che si dedicano esclusivamente alla musica pratica siano sprovvisti totalmente di una qualsiasi forma di teoria.

Più oltre Gaffurio spiega che non potremmo avere idea dei suoni se questi non fossero espressi dalla pratica. Il musicista non potrà eseguire (né scrivere) nulla se non sa *prima* quale sia la natura dei suoni e in cosa consista la loro durata.

Potrebbero sembrare affermazioni innocue, in realtà *Gaffurio il progressivo* sta sostenendo, specialmente nella seconda asserzione, che la pura contemplazione della realtà (la *theoria* dei greci) non è sufficiente a dare una conoscenza completa del fatto musicale. Per giungere a questa meta ci si deve servire dei sensi. Probabilmente il teorico lodigiano stava (o credeva di stare) soltanto riproponendo il vecchio adagio tomistico secondo il quale non può esservi nulla nell'intelletto che non sia stato prima nei sensi, in realtà siamo di fronte ad una idea che porterà, naturalmente dopo almeno due secoli di pensiero, alla corrente filosofica del sensismo.

Subito dopo aver enunciato queste idee, leggiamo la definizione di musica pratica, offerta fin da principio per dichiarare l'oggetto del trattato. Particolare da non sottovalutare è l'importanza del tempo (certo non evocato nella definizione, ma impossibile da non considerare in quanto si vede citato il *motus* e si tiene presente la definizione di 'tempo' di Aristotele). Apprendiamo che la musica pratica è quella che esiste grazie al movimento dei suoni, e perciò necessariamente si dispiega nel tempo. L'immagine sarà ripresa in un luogo successivo del testo, senza mancare di evidenziare l'importanza dello scorrere temporale.

Concetto che a mio sapere non si ritrova in teorici anteriori è quello della divisione dei musicisti in quattro generi. Nella trattazione di coloro che si occupano del primo, è presente l'idea che anche la prosa stessa è una forma di *musica practica*, in quanto legata alla produzione di suoni, e vi è un riferimento alla cantillazione. Di questo genere fa parte il *cantus planus*, nell'eseguire il quale i cantori «eseguono ciascuna nota semplicemente e facilmente con una durata uguale di tempo breve». Gaffurio vuole forse dirci che le composizioni gregoriane vanno eseguite come una catena di note uguali, ciascuna della durata di una *brevis* mensurale o che procedevano celermente (intendendo il vocabolo 'breve' non in senso mensuralistico, ma agogico)? In favore della prima ipotesi (limitandoci alla trattatistica) vanno gli esempi composti sopra un *cantus firmus* presentati da Tinctoris nel suo *Liber de arte contrapuncti*,⁶¹ come anche ciò che Gaffurio scrive all'inizio del secondo libro del *Practica musice* e nel


⁶⁰ Comunicazione personale del prof. Guido Milanese (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) a chi scrive.



⁶¹ Libro II, cap. 21, esempi secondo e terzo.

capitolo quinto dello stesso dopo l'illustrazione del neuma di forma obliqua.⁶² Ad ulteriore conferma di questa concezione ritmica del canto gregoriano vi sono altre numerose testimonianze di teorici coevi e successivi a Gaffurio.⁶³ Nel manoscritto preparatorio del primo libro⁶⁴ Gaffurio specifica, su questo punto:

Et licet varia sit et simplicium et ligatarum notularum figuratio eandem retinent mensuram et equam pronuntiationem, ita ut omnis equaliter proferantur ab differentiam notularum cantus mensurabilis quae secundum diversa[m] notam et diverses figurationes multifariam retinent pronuntiationis et divisionis quantitatem.

Ritornando sulla divisione dei musici, osservo anche che il primo genere è l'oggetto del primo libro, il secondo del secondo e così via, ma il quarto genere non sarà trattato nel quarto libro, in quanto seguire la musica con i moti del corpo (ovvero l'arte coreutica) è *obscaenitas*, non degna di comparire in un trattato sulla musica. Dunque, se da una parte Gaffurio riconsidera il valore del corpo prendendo coscienza dell'importanza dei sensi, dall'altra *Gaffurio il conservatore* non vuole concedergli più di quanto sia lecito per un sacerdote e *philosophus* del secolo XV.

Concetto degno di nota è anche la spiegazione fornita circa l'origine del  quadrato. Per il teorico la formazione di questo segno ha comportato tre fasi:

- si mette la Γ a testa in giù: L
- si rovescia una seconda Γ in senso orizzontale: 7
- infine si uniscono i due segni ottenendo . Strani passaggi! E dire che lo stesso Gaffurio aveva scritto nella *Theorica musicæ*⁶⁵ che la  quadrata (come dice il nome stesso) è la lettera 'b' modificata per esprimere anche graficamente che rappresenta un suono più aspro di quello della b *rotunda*!

Capitolo secondo

Nel capitolo dedicato ai fondamenti del suono, la prima espressione non immediatamente comprensibile è probabilmente la seguente:

Qua ex re In eptachordo: duorum exachordorum prima comprobantur tetrachorda. At ubi primum secundi exachordi tetrachordum terminatur: tertium exachordum b molle dictum: quod et coniunctum dici potest: summit exordium superductum quidem: ut et trittoni asperitas fiat in modulatione suavior: et nonnullorum tonorum compositio possit per variatas consonantiarum species commixte atque item acquisite procedere.⁶⁶

La frase si può comprendere solo osservando lo schema degli esacordi. Il terzo esacordo (il primo molle) ha inizio in corrispondenza del settimo *locus* del sistema degli esacordi, ovvero Ffaut, ed il suo inizio è appunto rappresentato dall'ultima sillaba Ut. Il settimo grado (eptacordo) della scala o grande sistema perfetto F è l'ultima (Fa) delle quattro sillabe (tetracordo) con cui comincia il secondo esacordo. La prima sillaba di questo (Ut) corrisponde all'ultima sillaba mutata (ovvero fa) del tetracordo con cui principia il primo esacordo.

⁶² II, 5, 17.

⁶³ Esaminate da ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII* in *Il canto piano nell'era della stampa*, a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e Archivistici, 1999, pp. 99-114. Vi sono anche innumerevoli testimonianze compositive su un *cantus firmus* a note isocrone.

⁶⁴ Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai Ms. MAB 21 (già Σ.IV.37), c. 2r.

⁶⁵ V, 6 6.

⁶⁶ I, 2, 18. «I primi tetracordi vengono riconosciuti/dimostrati nell'eptacordo di due esacordi da tale fatto: dove termina il primo tetracordo del secondo esacordo, [Guido d'Arezzo] stabilì l'inizio certo verso l'acuto del terzo esacordo, detto per b molle, che si può chiamare anche congiunto, [concepito] affinché l'asprezza del tritono divenga più soave, e la formazione di alcuni modi possa procedere in maniera commista e acquisita grazie alle [diverse] specie di consonanze».

Il riferimento alla correzione dell'asprezza del tritono è un'evocazione del procedimento che la musicologia medievista di epoca moderna chiama *musica ficta*, e per il «procedere dei modi dal loro stato regolare alla forma commista o acquisita» si intende che se si altera con un bemolle la nota Si presente in uno dei modi gregoriani (s'intende senza applicare il trasporto) lo si dota di caratteristiche che lo rendono simile ad un altro, in quanto se ne è variata la disposizione dei toni e semitoni di cui si compone. La sua condizione è detta commista perché l'alterazione ha finito col creare un modo che mescola le caratteristiche di due modi originariamente (secondo la teoria) senza nulla in comune.

Le considerazioni che seguono, dedicate al tono ed al semitono, sono una riproposizione di ciò che già compariva nel libro quinto del *Theorica musicae*.

Importante e di buon livello letterario è l'espressione usata per definire cosa prende forma nella mente di un compositore: «*Sonus autem mentis conceptus*», da me resa con «un'idea sonora della mente», ma il cui significato letterale è «una cosa sonora che si è partorita nella mente»: raramente ci si trova di fronte ad una autoconsapevolezza così lucida di ciò che accade nei recessi mentali di un creatore di musica, e per di più espresso con parole tanto essenziali (non solo nel senso di 'poche', ma in quello di 'vicine all'essenza') e dirette.

Dopo aver trattato delle forme dei neumi composti gregoriani, Gaffurio ribadisce ancora una volta il concetto di uguaglianza delle durate nell'esecuzione dei neumi. Il riferimento a coloro che eseguono i neumi composti come se fossero *ligaturae* mensurali ed attuano un'esecuzione simile anche per i neumi semplici si legge anche nel *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris⁶⁷, ma ciò che segue, ovvero che il canto piano misurato è una caratteristica del Credo *cardinalis* e di alcune prose ed inni, è del tutto nuovo, ed è considerato la prima citazione della pratica del cosiddetto canto fratto da parte di un teorico.⁶⁸

Capitolo terzo

Interpreto la frase

Sed neque necessarium fuisse constat lineas omnis et spacia proprijs litteris et clavibus declarare propter scilicet mutuum contiguae descriptionis conculcationem.⁶⁹

nel senso che i primi musicisti si resero conto della superfluità di indicare in ogni riga ed ogni spazio di un pentagramma la lettera che compete a ciascuno, in quanto essendo linee e spazi assolutamente contigui, quando si è scritta una sola lettera si può comprendere quali lettere vi siano nelle altre e negli altri. È questa l'origine del segno detto 'chiave'.

Capitolo quarto

Per una corretta lettura del capitolo, si ricorda che una *deductio* è la sequenza delle note di un esacordo (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) secondo una proprietà. Proprietà di un esacordo è l'essere esso naturale, duro o molle. Quando l'esacordo ha *proprietas* naturale, le sillabe dei suoni indicate tra parentesi corrispondono alle odierne Do Re Mi Fa Sol La, se ha *proprietas* dura, esse corrispondono alle attuali Sol La Si Do Re Mi, se molle alle moderne Fa Sol La Sib Do Re. Ritrovarsi in un esacordo e nominarne correttamente i suoni è compiere l'operazione detta *deducere*.

⁶⁷ Libro II, cap. 22, nella spiegazione del secondo esempio del capitolo.

⁶⁸ *Il Canto fratto. L'altro gregoriano*, a cura di Marco Gozzi e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2006.

⁶⁹ I, 3, 3. «Non fu necessario designare ogni linea ed ogni spazio con lettere loro proprie, a causa della reciproca sovrapposizione di una scrittura contigua».

Quando nella traduzione si ritroverà ‘dedurre’ o ‘dedotto’, non si dovrà dunque intendere ‘giunto a delle conclusioni razionali rispetto ad una premessa’, ma ‘denominato correttamente in coerenza con un dato esacordo’. In questo senso deve essere intesa la frase di Tinctoris citata da Gaffurio: «*proprietatem [...] singularem deducendarum vocum qualitatem*».⁷⁰

Dopo lo schema in tre parti sulle qualità (ossia proprietà) delle sillabe, Gaffurio cita tre autori: Bacchio il vecchio, Marziano Capella e Manuele Briennio. Essendo i primi due vissuti molto prima di Guido D’Arezzo⁷¹ ed essendo il terzo verosimilmente all’oscuro dell’esistenza di Guido, non è possibile in alcun modo che intendessero parlare di mutazione nel senso di ‘passaggio da un esacordo ad un altro’. Per Gaffurio però, la Teoria Musicale è una ed immutabile, non può cambiare in dipendenza del tempo o del luogo, è in pratica un dogma. Ecco perché si ritrovano nel trattato espressioni come «*errant insuper qui...*» o «*errant vehementer*», le stesse usate nei testi di polemica antieretica.

Trattando la sesta mutazione di Alamire (I, 4, 56), compare nel testo un errore concettuale. Vi si legge che si passa dall’esacordo per b molle a quello per b duro. In realtà l’esempio musicale illustra esattamente il contrario. Grazie a quest’ultimo è dunque possibile correggere la svista testuale, potendo stabilire che il passaggio è dal b quadrato al b molle.

Gaffurio spiega poi, al termine del capitolo, che

*Possent item et per coniunctas complures fieri mutationes si tonorum intervallis disponerentur syllabae exachordorum tonos ipsos in duo inaequalia partientes semitonia.*⁷²

Ciò sta significare che mentre è possibile effettuare molte mutazioni grazie ai gradi bfa e bmi, ovvero Si bemolle e Si naturale, non è possibile farne altre, perché non esistono le sillabe per esprimere i semitoni che stanno, ad esempio, tra C fa ut e D sol re. Dunque i passaggi dall’esacordo naturale a quello duro e a quello molle e il ritorno da uno di questi a quello naturale sono i soli legittimamente praticabili.

Capitolo quinto

Gaffurio scrive che

*Prima pertransit ex gravi in acutum toniaeo semitoniaeo ac toniaeo intervallis harum circumscriptione syllabarum re mi fa sol: sortiturque principium in Are: ubi prima et acquisita perfecti quindecim chordarum systematis residet chorda.*⁷³

Il sistema perfetto delle quindici corde è il sistema di organizzazione dei suoni della teoria musicale greca classica, il quale contiene le tre specie di quarta, le quattro specie di quinta e le sette specie di ottava. La teoria musicale medievale riteneva che iniziasse da Alamire, ovvero La1, e terminasse in aalamire, ovvero La3. In greco, le note iniziali e finali del sistema venivano chiamate *Proslambanomenos* e *Nete hyperbolaion*. Nel conteggio delle quindici note non era contemplato il bfa, ovvero il Sib2.

⁷⁰ I, 4, 2. «La proprietà è una qualità particolare delle voci che devono essere dedotte». Dal *Diffinitorium musice*, Per P. Capitulum XIV. «Proprietas est propria quedam deducendarum vocum qualitas». Tratto da IOHANNES TINCTORIS, *Diffinitorium musice. Un dizionario di musica per Beatrice d’Aragona*. Studio, edizione critica e traduzione italiana a cura di Cecilia Panti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 38-39. In Tinctoris manca l’aggettivo ‘singularem’, che è aggiunta gaffuriana.

⁷¹ Rispettivamente nel II-III sec (ante 313 d C.) e tra il IV e il V sec. dC.

⁷² I, 4, 77. «Si potrebbero anche effettuare moltissime mutazioni con le [sillabe] congiunte se si disponesse per gli intervalli di tono di sillabe degli esacordi che dividessero i toni stessi in due semitoni diseguali».

⁷³ I, 5, 5. «La prima [specie di diatessaron] procede dal grave all’acuto per gli intervalli di tono, semitono e tono e nei limiti di queste sillabe: Re Mi Fa Sol, ed ha principio in A re, dov’è stabilita la corda prima ed acquisita del sistema perfetto delle quindici corde».

Capitolo settimo

Il capitolo ha per oggetto le specie di diapason, ovvero la ‘materia prima’ che serve a fabbricare gli otto modi gregoriani.

Poco dopo l’ultimo esempio del capitolo, il teorico scrive:

in unaquaque diapason figura stantibus extremis sonis possunt reliquae eius formulae comperiri variatis scilicet intervallorum dimensionibus.⁷⁴

Gaffurio intende spiegare che si può ottenere ciascuno degli otto modi ponendo come prima nota di una scala modale qualsivoglia suono dell’introductorio, ovvero: pur essendo una convenzione consolidata che il modo che inizia con il Gsolreut (modernamente: con Sol2) è il settimo, ovvero il misolidio, è possibile far sì che divenga il primo, ovvero il dorico, se si dispongono i toni ed i semitoni secondo quanto richiede la disposizione del primo tono, ovvero se nell’ottava Sol – Sol1 si avrà l’accortezza di bemollizzare il Si. La stessa operazione può essere attuata per tutte le scale modali.

Nel trattare la settima specie d’ottava, Gaffurio spiega che essa

*mixolydius quasi mixtus lydius nuncupata est. Plerumque enim alterna lydiae et mixolidiae modulationis commutatione redditur concentus suavior: quod potissime Ambrosiani nostri in ecclesiasticis observant modis quum quintum ipsum et septimum commutatione \flat durae qualitatis in b mollem tanquam diapentes vel diatessaron specie commixtos modulari solent.*⁷⁵

Il passo sta semplicemente a significare che i cantori spesso abbassano il quarto grado del quinto modo. Così facendo la prima diapente del modo citato viene ad essere uguale a quella del settimo modo. Se si fa iniziare il quinto modo con la nota Fa, la quarta nota sarà alterata in Si bemolle.

Ovviamente l’etimologia del nome ‘misolidio’ come corruzione di ‘misto lidio’ (nel senso di ‘mescolato con il lidio’) è totalmente gaffuriana.

Capitolo ottavo

Gaffurio conclude il primo libro con la spiegazione delle caratteristiche di ciascuna scala modale gregoriana, illustrando ciascuno degli otto toni negli ultimi otto capitoli.

All’inizio del capitolo ottavo un passaggio scritto con poca chiarezza può essere forse il seguente:

*Ecclesiastici autem Romanam et Ambrosianam sectantes institutionem: vocem unam sub finali cuiuscunque autentice modulationis toni intervallo deponunt quasi inter octo priores diapason voces et hanc nonam: sesquiottava invicem abitudine tonus resultet. quod et si naturaliter ac diatonice tribus ipsis ducibus primo scilicet et tertio ac septimo convenit quinto tamen tono dissonum probat diatonicus sonorum transitus. namque sub ipsius finali chorda scilicet Ffaut gravi semitonium illico naturaliter decedit in grave: qua re nonnulli asserunt notulam ipsam inter Dsolre et elami graves esse relaxandam: maiore scilicet sub Elami semitonio ut inde ipsa a finali tono distet in gravitatem.*⁷⁶

⁷⁴ I, 7, 29. «Per ciascuna figura di diapason, mantenuti fissi i suoni estremi, le restanti sue formule possono risultare di differenti dimensioni intervallari».

⁷⁵ I, 7, 48-49. «Viene denominata misolidio, come se fosse ‘misto lidio’. Moltissime volte infatti un’esecuzione viene resa più soave dallo scambio alterno delle costruzioni scalari del lidio e del misolidio, cosa che i nostri cantori ambrosiani rispettano spessissimo nei modi ecclesiastici, quando sono soliti eseguire il quinto e il settimo [modo] con una commutazione della qualità di b duro in quella di b molle, come se [questi modi] fossero commisti nelle specie di diapente e di diatessaron».

⁷⁶ I, 8, 5-7. «Gli ecclesiastici della chiesa romana e ambrosiana scendono di una nota sotto la finale di ciascuna estensione autentica [ossia modo autentico] con un intervallo di tono, come se oltre le principali voci della diapason risuonasse anche questa nona [nota], un tono di dimensione sesquiottava. Questa si accorda naturalmente e diatonicamente con i tre [modi]

Interpreto il passo in questo modo: spesso i cantori gregoriani o ambrosiani vanno verso il grave di un tono quando eseguono composizioni del primo, terzo e settimo modo. Non è possibile comportarsi ugualmente anche con il quinto, poiché il suono subito sotto la prima nota del detto modo è collocato ad una distanza di semitono da questa. Non è neppure possibile abbassarlo di un ulteriore semitono, perché si otterrebbe un suono non contemplato nell'introduttorio di Guido d'Arezzo. Altrimenti detto: se il quinto modo è l'ottava Fa – Fa', sotto di esso c'è un Mi. I cantori che volessero estendere anche il quinto modo di un tono intero verso il grave, dovrebbero eseguire un Mi bemolle, ma questo suono (ovvero «la nota tra D sol re ed E la mi grave») non esiste nel sistema diatonico degli esacordi.

Capitolo undicesimo

Dopo il primo esempio musicale del capitolo, il teorico lodigiano scrive:

Plerumque terminatur hic quartus tonus in Alamire acutam procedens per species acquisitas. Est enim secunda diapentes figura ipsi competens ab ipsa Alamire ad Elami acutam deducta b mollis qualitate: sive a mese ad Netendiezeugmenon per tetrachordum sinemenon procedendo.⁷⁷

La frase significa che spesso i *cantus plani* del quarto tono possiedono per ultima nota un La, e che la diapente del tono (ovvero le sue ultime cinque note) consiste molto spesso nella sequenza La Sib Do Re Mi. Il tetracordo *sinemenon*, ovvero 'congiunto' è espresso dalla sequenza La Sib Do Re e si trova al centro dell'introduttorio.

Capitolo quindicesimo

Subito dopo il secondo esempio musicale del capitolo, Gaffurio offre al lettore un dato di prassi esecutiva degno di nota. Veniamo informati di come le salmodie dei giorni feriali venissero eseguite con una battuta più veloce, mentre quelle dei giorni solenni lo erano con una battuta più lenta.⁷⁸ Si scrive spesso che i trattatisti o i cronachisti non dicono ciò che sembra loro ordinario: questo dato è proprio una di quelle notizie che avrebbero potuto passare sotto silenzio: tutti sanno (tutti sapevano) con che agogica procedere per le salmodie e come variarle in dipendenza della solennità dell'occasione, Gaffurio invece ha voluto informare anche di questo, evidentemente per completezza dell'esposizione.

Dopo l'elenco delle *differentiae*⁷⁹ per tutti i modi, Il teorico scrive:

Sunt insuper nonnullae modulationes paucioribus notulis descriptae: huius causa: solemni diminutione imperfectae redduntur.⁸⁰

La frase è abbastanza oscura,⁸¹ credo che debba essere interpretata nel senso che alcune *modulationes* sono imperfette (ovvero non coprono l'intero *ambitus* di un modo gregoriano) solo perché non si usa

autentici primo, terzo e settimo, tuttavia con il quinto modo mostra un transito diatonico di suoni dissonante. Infatti al di sotto della sua corda finale, ovvero del F fa ut grave, procede naturalmente da esso un semitono andando al grave e per questa ragione nessuno afferma che la nota tra D sol re ed E la mi gravi sia da diminuire, in modo che disti verso il grave di un semitono maggiore».

⁷⁷ I, 11, 4-5. «Il quarto tono termina assai spesso in A la mi re acuta, procedendo secondo le specie acquisite. Ad esso si accorda infatti la seconda figura della diapente, condotta da A la mi re a E la mi acuta secondo la qualità di b molle, ossia da Mese [La 2] a Netendiezeugmenon [Mi 3] procedendo secondo il tetracordo sinemenon».

⁷⁸ I, 15, 8.

⁷⁹ Si tratta delle diverse modalità di terminare le intonazioni dei salmi secondo gli otto modi, indicate melodicamente sulle vocali "euouae" delle parole "seculorum amen" poste alla fine del *Gloria Patri*.

⁸⁰ I, 15, 20. «Vi sono ancora alcuni andamenti melodici, scritti con poche note, resi imperfetti dalla sola causa della mancanza di solennità».

eseguirle in occasioni solenni. Non essendo destinate alle occasioni liturgiche più importanti - sembra suggerire Gaffurio – chi le ha composte non ha badato a crearle con un numero di note tale da far comprendere a quale degli otto modi appartengano.

Il capitolo ed il primo libro si chiudono con la constatazione, più volte rilevata da trattatisti e musicologi gregorianisti di tutti i secoli, di come non tutte le composizioni del repertorio del *cantus planus* sono classificabili in uno degli otto modi gregoriani.

LIBRO SECONDO

Capitolo secondo

Il capitolo esordisce informando che il compito che si diedero i primi musicisti fu quello di misurare i suoni. Di questi furono compiute misure sulla quantità temporale, che presero il nome di durate, e sui rapporti reciproci d'altezza, che furono detti intervalli. Le misurazioni del primo tipo furono ottenute sia basandosi sulla ragione (ovvero osservando i dati naturali) sia su ciò che insegnava l'autorità di un maestro, mentre quelle del secondo tipo si ottennero con la sola razionalità, ovvero senza che alcun maestro potesse stabilire nulla di dipendente dal suo arbitrio (ovvero: che una corda fatta risuonare solo nella sua metà dia l'ottava del suono che produce quando fatta risuonare nella sua interezza è un dato di natura sul quale nessun maestro può sindacare).

Gaffurio prosegue spiegando che i valori di durata sono dotati, come tutte le cose sensibili, di essenza ed accidenti (un argomentare segno di un'influsso sul nostro teorico della filosofia aristotelica mediata dalla scolastica, che all'epoca era luogo comune nella struttura di pensiero di qualsiasi *homo litteratus*).

Lo schema seguente illustra in cosa consistano per una nota l'essenza e gli accidenti secondo la dottrina di Gaffurio

ESSENZA	ACCIDENTI	
	Propri di una nota	Causati alla nota da una proporzione
<i>Modus</i>	<i>Alteratio</i>	<i>Diminuzione o aumentazione proporzionale</i>
<i>Tempus</i>	<i>Imperfectio</i>	
<i>Prolatio</i>	<i>Divisio</i>	

Si può notare che le mensurazioni, benché varie e differenti per significato, non sono considerate come qualcosa che influisce sull'essenza della nota. Se ne dovrebbe concludere che una nota *brevis*, di valore ternario nel *tempus* perfetto e binario in quello imperfetto, non è sottoposta a due accidenti che la rendono sostanzialmente diversa, ma (sembra sostenere Gaffurio) mantiene invariata la caratteristica di *brevitas* della sua sostanza.

La *maxima* 'pluricaudata', che nell'elenco dei segni notazionali è indicata a margine con la lettera r, si trova nei trattati tardo trecenteschi di Robertus de Handlo, Teodoricus de Caprio, Anonimo VII⁸² e in una glossa gaffuriana nella copia del trattato di Bartolomeus Ramis De Pareja prestata a Gaffurio da

⁸¹ Sarà forse un passo irrimediabilmente corrotto?

⁸² Cfr. JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904; facsimile Hildesheim, Olms, 1965 pp. 81-82.

Spataro e conservata nella Biblioteca internazionale e Museo della Musica di Bologna⁸³. Gaffurio l'aveva già presentata nel trattato giovanile *Extractus parvus musices*.⁸⁴

Capitolo terzo

In questo capitolo Gaffurio tratta le cinque figure, dalla massima alla minima, che costituiscono il repertorio grafico fondamentale della musica misurata.

È curiosa la spiegazione dell'origine della semibreve. Il lodigiano l'ha sicuramente letta nel trattato di Ramis De Pareja, e la ripropone ai suoi lettori senza citare la fonte.⁸⁵

Secondo i due trattatisti la semibreve sarebbe stata escogitata tagliando in due una breve (ossia tagliando nel senso della diagonale il quadrato che rappresenta tale nota) e poi girando la figura ottenuta in modo che l'angolo ottuso punti verso destra. Se una semibreve nel *tempus* imperfetto ha il valore di metà breve, è naturale che sia stata ottenuta dalla divisione a metà di questa figura.

A tale proposito occorre considerare due cose:

- Gaffurio spiegava i fenomeni della notazione accettando l'esegesi dall'aspetto per lui più verosimile, senza naturalmente adottare atteggiamenti scientifici nella paleografia.
- in un certo numero di codici quattrocenteschi⁸⁶ si può notare come la semibreve abbia proprio la forma descritta dal maestro di cappella del duomo di Milano, ovvero con l'angolo ottuso che dovrebbe puntare verso sinistra fortemente appiattito. Ciò può spiegarsi come un *ductus* veloce della penna dei copisti, nondimeno Gaffurio ha osservato questa caratteristica grafica e l'ha spiegata nel modo più razionale di cui è stato capace.

Capitoli quarto e quinto

In questi capitoli Gaffurio illustra i valori di durata delle figure inferiori alla minima. La sua poca sistematicità nell'elencare i nomi indica che ancora nel 1496 non si era giunti ad una piena stabilizzazione terminologica per i valori di durata inferiori alla minima.

Il valore immediatamente inferiore alla minima prende il nome di *seminima*, e non ancora quello di *semiminima*. Questo perché il nome 'semiminima' è quello della nota che altri contemporanei di Gaffurio chiamerebbero 'fusa' o 'croma', e la nota di minor durata fra quelle descritte non viene da lui chiamata semifusa o semicroma, bensì 'diesis', anche se il nostro teorico sa che alcuni la denominano 'comma' o 'minima in proporzione ottupla', denominazione poco pratica datale da Tinctoris. Il medesimo teorico chiama anche la semiminima e la semiminima di Gaffurio rispettivamente 'minima in proporzione dupla' e 'minima in proporzione quadrupla', indicazione del fatto che essendo la minima per l'appunto la minima nota del sistema delle durate, non può esservi qualcosa di minore del minimo. Pertanto tutto ciò che è inferiore alla minima dev'essere sempre questa nota, ma sottoposta a delle proporzioni che la dividono per due, per quattro o per otto.⁸⁷

⁸³ Si vede in *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae, impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia MCCCCLXXXII. Nach den Originaldrucken des Liceo musicale mit Genehmigung der Commune von Bologna*, herausgegeben von Johannes Wolf, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, pag. 79.

⁸⁴ Nel paragrafo 19 del primo capitolo del *tractatus undecimus*. Secondo Franco Alberto Gallo, curatore dell'edizione del trattato, essa deriva dal *Compendiolum artis menurabilis tam veteris quam novae* dell'Anonimo IV, edito da CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica medii aevi nova series*, III, Paris, Durand, 1869, pp. 376-379).

⁸⁵ Si legge in *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae*, herausgegeben von Johannes Wolf, *Op. cit.*, pag. 79.

⁸⁶ Quali Oxford, Bodleian Library, Ms. Miscellaneous Canonici 213 o i codici di Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, 87-93, in particolare il ms 92. Questo uso scrittoriale viene già notato da J. Wolf, cfr. JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notationskunde. I Teil*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913; facsimile Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 2004, pp. 385-386, dove è citata questa osservazione di Gaffurio.

⁸⁷ Come fa notare Irwin Young in FRANCHINO GAFFURIO, *The Practica Musice of Franchinus Gaffurius Translated and edited with musical transcriptions* by Irwin Young, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1969, pag. 77 nota

Altrettanto curioso è il paragone tra valori di durata ed intervalli. Per maggior chiarezza lo si espone nel seguente schema:

VALORI di DURATA	INTERVALLI
Massima	Doppio Diapason
Lunga	Diapason
Breve	Diapente
Semibreve	Diatessaron
Minima	Tono
Seminima	Semitono maggiore
Semiminima	Semitono minore
Diesis	Diesis

Capitolo sesto

Il capitolo è dedicato alle pause. Poco dopo l'inizio, Gaffurio riferisce anche la seguente opinione sull'utilità delle pause:

Namque quemadmodum fastiditum auditorem saepius ioco quodam divini verbi concionator oratorve lenit gratiorem et attentiores reddens: sic cantilenarum auditores cantor moras quasdam vocibus intermiscens ad reliquas cantilenaes partes praestat attentiores.⁸⁸

Si può aggiungere: purché si tratti di musica monodica. Perché se si trattasse di musica polifonica la pause sarebbero relativamente poco percepibili (quando non si tratti del termine di una sezione). Comunque sia, il paragone tra oratore e cantore dev'essere farina del sacco gaffuriano, e sembra molto in linea con l'orizzonte culturale umanistico.

Ancora interessante è la definizione dell'essenza delle pause, che «ommissas et mensurabiles declarant voces⁸⁹». Dunque una pausa non è il segno di un'assenza del suono, ma sempre di note, però non emesse (con un neologismo si potrebbe dire: di 'antinote').

I numeri aliquoto ed aliquanto, citati nel prosieguito, sono adeguatamente illustrati nel quinto capitolo del quarto libro dell'opera e nel libro terzo della *Theorica musicae*, ai quali si rinvia.

Dopo le ragioni che spiegano perché si debba considerare perfetto il numero tre (II, 6, 12-16), Gaffurio scrive

Maiores autem quam trium temporum pausa non commensuratur caeteris cantilenaes notulis: sed contentus declarat terminationem.⁹⁰

13, le affermazioni che Gaffurio attribuisce a Tinctoris non si ritrovano in alcun suo trattato conservato, ma potrebbero essere state oggetto di conversazione tra i due teorici quando entrambi si trovavano a Napoli.

⁸⁸ II, 6, 3. «come con un po' di buon umore un predicatore o un oratore spesso allettano l'ascoltatore infastidito e lo rendono più ben disposto e più attento, così il cantore, mescolando alcune pause alle note, garantisce che gli ascoltatori di un brano stiano più attenti alle restanti parti della composizione».

⁸⁹ II, 6, 5. «illustrano note non emesse e mensurabili».

⁹⁰ II, 6, 17. «Una pausa maggiore di tre tempi non si commisura con le restanti note della composizione, piuttosto sta ad indicare il termine del brano».

Ciò significa che se si vede una linea superiore ai tre spazi di pentagramma, non si dovrà considerarla come pausa dal valore di quattro tempi (ovvero di quattro brevi), bensì il segno che indica il termine della composizione, in quanto occuperà l'intero pentagramma in senso verticale.

Il trattatista lodigiano ci informa poi (II, 6, 30) di essere il primo autore ad illustrare la pausa di 'semiminima' (noi diremmo: di croma). Pur dubitando di tale affermazione, debbo anche notare come le pause di quel valore non compaiano con frequenza né nella trattatistica né nella letteratura musicale del tempo, e quando accade non abbiano sempre la grafia mostrata da Gaffurio.

Capitolo settimo

Qualche riga dopo le figure di mensurazione rettangolari poste nel margine, che indicano il modo perfetto e l'imperfetto, si legge che

Veteres autem illi unicum scilicet et maximae et longae posuere modum ac si unus sine altero perfectione computata constitui non posset.⁹¹

Interpreto il passo nel senso che Gaffurio sta sostenendo che non esistono modi perfetti o imperfetti per la massima, e la durata di questo valore dipende dalla lunga. «Calcolato secondo la perfezione» dovrebbe voler dire che il rapporto tra massima e lunga è sempre di uno contro tre, ma i testimoni musicali mostrano che non è sempre così. Sono del resto testimoni che alla data di stampa del trattato di Gaffurio hanno quasi un secolo. Dunque la trattazione della massima esposta dal teorico è indizio del fatto che negli anni '90 del Quattrocento il *modus maximarum* era oramai uscito dall'uso a tal punto che nemmeno i teorici sapevano più descriverlo compiutamente.

L'Eloy «dottissimo nel *modus*» è Eloy d'Amerval, poeta e musicista quasi coetaneo del nostro trattatista che nel *tenor* della messa citata dal lodigiano utilizzò sette note in tutte le possibili variazioni ritmiche rese possibili dalla teoria mensurale del tempo⁹².

Capitolo ottavo

Subito dopo le notazioni che illustrano il *tempus* perfetto ed imperfetto (es.117), il teorico scrive:

Errant insuper qui semibrevem imperfecti temporis quod dimidium brevis comprahendat maiorem vocant. eam vero quae tertiam brevis perfectae continet partem: putant minorem: cum unaquaeque semibrevis eadem prolatione computata alteri semibrevis fit semper aequalis. nec obstat quod una dimidiam: altera tertiam brevis notulae possideat partem: cum breves ipsae dissimili sint quantitate dispositae.⁹³

Gaffurio con queste parole vuole spiegare quanto segue: sia le semibrevis del *tempus* perfetto (rappresentato con il cerchio O) sia quelle del *tempus* imperfetto (rappresentato con il semicerchio C) si debbono eseguire tutte con una stessa medesima durata. Si capisce che la differenza tra i due *tempora* starà nella durata della breve, che sarà più lunga nel tempo O e più corta nel tempo C. Le semibrevis possono essere più lunghe o più corte solo se tra esse c'è differenza di prolazione (ovvero se una vale

⁹¹ II, 7, 10. «Gli antichi stabilirono un unico modo sia per la massima che per la lunga, come se l'uno senza l'altro (calcolato secondo la perfezione) non potesse sussistere».

⁹² Vedi PAULA HIGGINS, JEFFREY DEAN, «Eloy» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie, VIII, London, Macmillan 2001²; l'edizione della messa in ELOY D'AMERVAL *Missa Dixerunt discipuli* a cura di Philippe Vendrix e Agostino Magro, Paris, Honoré Champion, 1997.

⁹³ II, 8, 19-20. «Errano inoltre coloro che chiamano maggiore la semibreve del tempo imperfetto perché contiene metà della breve e credono minore quella che contiene un terzo della breve perfetta, poiché una semibreve sarà sempre uguale ad un'altra, calcolatane la stessa prolazione. Né si oppone a ciò che una costituisca un mezzo, l'altra un terzo della breve, quando le brevi sono dissimili per la quantità posta [in esse]».

due minime e l'altra ne vale tre) o se sarà istituita una proporzione. Dalle affermazioni di Gaffurio si comprende che la base del sistema è la minima, paragonata più indietro nel testo al numero uno dei matematici ed al punto dei geometri.

Gaffurio polemizzava con coloro che ponevano alla base del sistema mensurale un valore di Breve immutabile. Si trattava dei teorici che credevano valida la teoria di Marchetto da Padova, che poneva la Breve al centro del suo sistema. Il primo dei due, quello dell'Ars Nova francese è basato sulla moltiplicazione di un valore minimo, mentre il secondo, tipico dell'Ars Nova italiana, è basato sulla divisione di un valore grande (non per nulla Marchetto chiama *divisiones* le sue suddivisioni della breve).

I due sistemi sono evidentemente incompatibili. Ma, secondo il principio per il quale la teoria musicale è una e una sola, ne consegue che uno dei sistemi è (in senso assoluto) giusto e l'altro sbagliato. Ecco una delle cause che opposero Gaffurio al teorico bolognese Giovanni Spataro, propugnatore della *brevis* immutabile (quindi di semibrevis di diversa durata), nel *Tractato di musica [...] nel quale si tracta de la perfectione de la sesqualtera*, pubblicato nel 1531.

Capitolo undicesimo

Questo capitolo va letto con calma e concentrazione sia per la sintassi poco lineare, sia per la complessità dei concetti esposti.

Per una più facile comprensione si devono tener presenti le parti delle figure esposte nel capitolo decimo (propinqua, remota, più remota e remotissima) e che per «parti unite di una figura» si intendono le figure immediatamente inferiori in cui si può dividere, secondo i principi della notazione mensurale, un dato valore di durata. Ad esempio, nel *tempus* perfetto le parti unite di una breve sono le tre semibrevis di cui essa si compone.

Gaffurio riporta poi ciò che stabilì l'unico suo insegnante che ci sia noto, il carmelitano Jan Godendach (o Johannes Bonadies):

Verum si unica huiusmodi figura: aut duae tantum: ipsa fuerint plenitudine descriptae: dimidia (quod rationale est) tanquam primariae scilicet duplae proportioni subsistentes propriae quantitatis parte minuuntur: ut posuit Bonadies preceptor meus.⁹⁴

Nel quarto libro, dopo l'esempio 190, troviamo informazioni meno assolute e più specifiche su questo stesso argomento:

Verum solam semibreve minoris prolationis plenam: vel breve solam temporis imperfecti: vel duas tantum plenas: quod ternariam non sortiantur divisionem: non haemiolia sed dupla dimensione disposuit Bonadies Musicus praeceptor meus.⁹⁵

Queste spiegazioni sono state poste più come omaggio a Bonadies che per un effettivo bisogno: nel 1496 nessuno avrebbe più scritto due note annerite dello stesso tipo in regime di mensurazione binaria. Se ne possono trovare tre, ed hanno allora il significato di una moderna terzina (cioè sono in «diminuzione sesquialtera» come scrive il teorico poco prima della prima citazione). Molto spesso sotto

⁹⁴ II, 11, 105. «Se una sola figura di questo genere [in mensurazione binaria] o solo due saranno scritte annerite, saranno diminuite di metà della loro quantità (cosa ragionevole), come se fossero sottoposte alla prima proporzione, ovvero alla dupla, come affermò il mio maestro Bonadies».

⁹⁵ IV, 5, 20. «Il musicista Bonadies, mio precettore, stabilì che una sola semibreve piena nella prolazione minore, una sola breve nel *tempus* imperfetto o due sole note piene non sottoposte alla mensurazione ternaria non siano in proporzione emiolia, bensì dupla».

la seconda nota del gruppo compare anche la cifra tre⁹⁶. Comunque sia, le affermazioni riportate riflettono opinioni personali di Bonadies, e non sono costitutive della teoria della notazione ordinariamente accettata dai teorici e dai compositori nel 1496.

Capitolo dodicesimo

Il capitolo è dedicato all'uso del punto nella notazione mensurale bianca, anche se Gaffurio esordisce con una definizione di punto che non sfigurerebbe in un trattato di geometria.

Advertendum quoque est quod punctus transportationis notulam cui apponitur: non ad anteriores notulas sed ad posteriores: ad priorem scilicet quem possit acquirere locum: transferendam instituit. Sunt et qui notulam huiusmodi transportandam duobus utrinque punctis circumveniunt ut hoc tenore percipitur.⁹⁷

Il passo può essere compreso con maggior facilità osservando il *tenor* di cui ci parla l'autore (esempio 128). Si noterà, a battuta 10 della trascrizione, un Re3 dal valore di semibreve. Per completare il computo ternario caratteristico del tempo perfetto si dovranno rintracciare altre due semibreve o valori equivalenti. Il completamento può avvenire alla battuta 12, nella quale si trova una semibreve all'altezza di Sol2 e due minime alle altezze di La2 e Si2. Le due brevi perfette in *ligatura* che stanno tra il Re3 e il Sol2 sono le note di valore maggiore delle circostanti che si inseriscono nella 'perfezione', ovvero quelle che 'turbano' la regolarità del raggruppamento di tre semibreve interrompendolo e creando una sincope.

Dunque il punto di perfezione (quello che segue la nota Re3) spinge a cercare dopo di esso le note che completano il computo ternario. Queste saranno individuate «nel luogo proprio», ovvero negli ultimi due terzi della battuta 12. Si noterà poi, esaminando la notazione originale, come la già citata nota Re3 riporti due punti prima e dopo di sé. Peccato che la sincope sia spiegata solo nel capitolo successivo...

Poco prima della conclusione del capitolo, Gaffurio scrive:

Consyderatur plerumque unus atque idem et divisionis et augmentationis punctus: puta quum postpositus fuerit semibreui immediate subsequenti brevem temporis perfecti imperfectibilem: indeque statim consequantur minima sola ac duae semibreves quovismodo: tunc enim punctus ipse et semibreve brevem commensurat: et dimidio suae quantitatis eam adauget.⁹⁸

Per chiarire il significato del passo, basta scrivere le note ed il punto come prescrive l'autore:



La prima breve è ternaria, e viene resa imperfetta dalla semibreve che la segue. I valori che seguono il punto non sono sufficienti al raggiungimento di tre semibreve, si dovrà quindi aggiungere loro la quantità di una minima, rappresentata dal punto (che fa aumentare di metà la semibreve che lo precede).

⁹⁶ Per citare una fonte pubblicata vivente Gaffurio, se ne ha un esempio nella parte del *contra* della chanson *Gentil prince*, pubblicata a c. 95r dell'*Odecaton*, la famosa prima stampa musicale di Ottaviano Petrucci.

⁹⁷ II, 12, 15-16. «Si dovrà inoltre fare attenzione al fatto che il punto di traslazione si riferisce alla nota da trasportare alla quale si applica, ovvero [si riferisce] non alle anteriori, ma alle posteriori [ad esso], ossia al primo luogo che possa essergli proprio. Vi sono coloro che circondano con due punti scritti su entrambi i lati una tale nota da trasportare, come si osserva in questo *tenor*».

⁹⁸ II, 12, 32. «Spessissimo il punto di divisione e di aumentazione sono la stessa cosa: ad esempio, quando sarà posto dopo una semibreve che immediatamente segue una breve imperfettibile nel tempo perfetto, e quindi subito segua un'unica minima e due semibreve in qualsiasi modo tu voglia, allora il punto fa sia unire nel computo la semibreve alla breve, sia l'accresce di metà della sua quantità. Per questa ragione tale punto viene comunemente chiamato sia di divisione che di aumentazione».

«Quovismodo» (in qualsiasi modo tu voglia) significa che le due ultime semibrevis possono anche presentarsi in *ligatura*.

Capitolo tredicesimo

Prima dell'esempio 130 sono descritti alcuni casi di alterazione che delineano una dottrina coerente esposta senza dimenticare alcun dettaglio. Poco prima dell'esempio 131 troviamo una spiegazione curiosa della causa dell'alterazione della seconda nota (e non della prima) tra due note uguali:

Primum quod distincto duabus aequis quantitibus chordae sonorae intervallo maior semper erit in secunda parte proportio quam in prima: tanquam respectu finis: cui maiorem et perfectiorem ascribere solent partem. Id clare comprobatur Arythmetica medietas continua diapason intervallum in chordotono duabus aequis differentiis scindens. prima namque et gravior pars diatessaron epitritam: secunda diapenten hemioliam continebit.⁹⁹

Si altera dunque la seconda nota e non la prima perché anche il punto della media aritmetica di un'ottava ottiene nel monocordo una porzione di corda maggiore nella parte più grave rispetto alla parte più acuta. Inoltre, se consideriamo come ottava una scala modale plagale, ad esempio il secondo modo, dandogli inizio con la nota La, noteremo che il modo inizia con una quarta (La – Re) e continua con una quinta (Re – La⁷) e la sua divisione, come per tutti i modi plagali, è aritmetica.

Spiegazione invero forzata. È comunque indizio del pensiero secondo il quale i teorici del Quattrocento vedevano la teoria della musica come un tutto coerente: se abbiamo un principio valido per la disposizione intervallare dei suoni, esso dev'esserlo *mutatis mutandis* anche per quella dei valori di durata. È una ulteriore riproposizione teoria dell'armonia di tutte le cose create fra loro, la stessa che costituisce il pensiero che sottostà alla famosa illustrazione allegorica del frontespizio.

Capitolo quindicesimo

L'argomento dell'ultimo capitolo del secondo libro è la sincope. Per i trattatisti dall'Ars Nova sino al progressivo dissolvimento del sistema mensurale, si intende con sincope il sovvertimento del normale succedersi di valori binari o ternari a causa dell'inserimento tra essi di valori di durata maggiori. Non si tratta dunque di uno spostamento di accento (così come il vocabolo è inteso da un musicista attuale, con una mutazione di significato dipendente dall'introduzione della divisione in battute).

Ecco dunque perché Gaffurio (come anche Johannes De Muris¹⁰⁰ prima di lui) parla di collegamento di una nota ad un'altra in modo da completare il computo del valore: perché il cantore dovrà ricostruire la successione ordinaria dei valori superando i valori inseriti in più. Se eseguirà una composizione scritta in *tempus* perfetto dovrà cioè collegare le tre semibrevis che saranno state dislocate a causa dell'inserirsi di una (o più) brevi dopo la prima o dopo la seconda, e se eseguirà una composizione in *tempus* imperfetto dovrà comprendere che tra le due semibrevis che costituiscono il normale scorrimento dei valori sono state inserite una (o più) brevi.

Il concetto non è semplice, ma gli esempi musicali del capitolo e la loro esegesi da parte di Gaffurio sono utili a chiarirlo.

LIBRO TERZO

⁹⁹ II, 13, 13-15. «Per un intervallo distinto date due uguali quantità di corda sonora, la proporzione sarà sempre maggiore nella seconda porzione che non nella prima, come rispetto alla fine, cui si è soliti assegnare una parte maggiore e più perfetta. Ne è una chiara dimostrazione la media aritmetica continua che nel monocordo divide l'intervallo di diapason in due porzioni uguali. La prima porzione, che è la più grave, conterrà la diatessaron [secondo la proporzione] epitrita, la seconda conterrà la diapente [secondo la proporzione] emiolia. [ovvero 4/3 contro 3/2]».

¹⁰⁰ *Libellus cantus mensurabilis*, cap. 9.

Capitolo Primo

Gaffurio inizia riportando una definizione del trattatista Bacchio il vecchio, nella quale (secondo il lodigiano) quell'autore descriverebbe il contrappunto. Naturalmente Bacchio, vissuto tra il II e il III secolo d. C., non aveva in mente nulla di simile al contrappunto come lo intendeva Gaffurio: il suo mondo musicale era principalmente monodico. Che ciò sia vero, sta a testimoniare una seconda citazione tratta dal medesimo trattatista tardoantico posta alla fine del capitolo:

Intervalla vero cum sint quidam taciti transitus a sono ad sonum non sunt audibilia, ut Baccheus inquit, sed intelligibilia.¹⁰¹

Se Bacchio avesse potuto udire intervalli simultanei (ad esempio bicordi) e questi avessero fatto parte delle sue esperienze musicali ordinarie, non avrebbe mai scritto l'espressione «passaggi *silenziosi* da *un* suono ad *un* altro».

Chiaramente questa definizione contrasta con l'idea di intervallo come primo elemento della polifonia, ma Gaffurio sembra non accorgersene.¹⁰² Comunque sia, dopo la definizione di contrappunto dell'autore tardoantico ne pone una di sua invenzione, più adatta allo stato della musica del 1496.

Subito dopo la definizione di contrappunto, Gaffurio propone una divisione dei suoni vocali che evoca la quadruplici divisione dei musici comparsa nel primo capitolo del primo libro. Definendo i suoni vocali equestri (ovvero quelli poetici) come medi tra quelli tipici della prosa (detti 'pedestri') e quelli del canto ('intonati'), ci fa comprendere che negli ultimi anni del Quattrocento la declamazione della poesia doveva essere troppo vicina al canto per essere considerata una semplice lettura, ma anche troppo vicina ad una lettura per essere considerata canto in senso proprio.

Introducendo gli intervalli ci viene spiegato che ve ne sono alcuni:

incerta irrationalique dimensione extremis vocibus concluduntur intervalla: quorum longiorem in *Harmonia instrumentali* prosequemur enarrationem: De his item Guido sic scribit. Ditonus et Semiditonus atque semitonium et si voces ad canendum coniungunt nullam tamen recipiunt divisionem. Irrationalia igitur et incerta dicimus huiusmodi intervalla: quae in chordotono a tribus primis multiplicibus seiuncta sunt: et a prioribus duabus superparticularibus segregata cum omnem potissime melodicam consyderationem vel multiplicitati vel superparticularitati ipsi ascripserint Pythagorici.¹⁰³

Gaffurio vuole ricordare che il semitono, la terza minore e la terza maggiore come si presentano nel sistema pitagorico (quello cioè in cui non vi sono quinte temperate e le terze maggiori sono crescenti) sono espressi da numeri irrazionali. Gli altri intervalli sono espressi da frazioni di tipi riconosciuti dalla matematica di Boezio. In cosa consistano le frazioni nel genere molteplice e nel genere superparticolare che formano gli intervalli viene spiegato chiaramente all'inizio del quattordicesimo capitolo del quarto libro, quello dedicato ai cinque generi di proporzioni.

¹⁰¹ III, 1, 24. «Gli intervalli, come disse Bacchio, essendo dei passaggi silenziosi da un suono ad un altro non sono udibili, ma [soltanto] intelligibili».

¹⁰² Si deve però considerare che anche i traduttori hanno potuto contribuire, probabilmente in parte non piccola, alla comprensione distorta di Gaffurio dei trattatisti greci.

¹⁰³ III, 1, 6-8. «compresi nei loro suoni estremi da proporzioni incerte ed irrazionali, di cui daremo una spiegazione più estesa nel *De harmonia instrumentali*. Guido così scrive di essi: «Ditono, semiditono e semitono, benché siano rapporti di suoni usati nel canto, non hanno una divisione [propria]». Definiamo dunque tali intervalli irrazionali ed incerti. Essi nel monocordo sono distinti dai primi tre molteplici e divisi dai primi due superparticolari, poichè i Pitagorici attribuirono tutti [gli intervalli] secondo la misurazione dei suoni in particolare al genere molteplice o superparticolare».

Ancora un importante concetto è espresso nel penultimo paragrafo prima della conclusione del capitolo:

Finita insuper est Ars ipsa contrapuncti: quanquam cantilenae variantur. ²⁰ Non enim arbitraria et varia sunt eius mandata: sed communia atque nota. ²¹ Nam et si cantilenarum modos et diversitates ad infinitum variari contingat: non tamen differt Ars contrapuncti a caeteris artibus, quarum sunt finita mandata et comunia: ac paucis limitata cum ad Infinitum partialia et singularia procedant ut Anselmus asserit. ²² Quare in hac arte quanto figurae fuerint magis distinctae: auctiorque fuerit earum numerus: ipsis non confusus additamentis: quibus tamen apte quaequae voces ad melodiam dispositae valeant debitis temporibus decantari: eo habilis atque utilis ipsi cantores memoriae commendarent.¹⁰⁴

Gaffurio sta postulando la validità universale e sovratemporale dei precetti del contrappunto. Le regole venerabili di questa disciplina non muteranno anche se le composizioni possono variare all'infinito, quasi che il contrappunto fosse un codice genetico capace di produrre un numero virtualmente senza termine di individui musicali. Il contrappunto non è poi differente dalle altre arti (nel senso di capacità operative), pertanto possiamo vederlo come simile alla grammatica: di opere letterarie ne troveremo sempre di nuove e varie, ma essa resterà immutabile a regolarne la produzione. Anche di figure notazionali se ne potranno inventare sempre di nuove (e serviranno a rendere sempre più sicura la memoria dei cantori), come ha fatto Giorgio Anselmi, purchè non si faccia confusione con le cinque figure fondamentali trovate dai primi autori dell'Ars nova.

Naturalmente l'immutabilità dei precetti dell'arte non riguarda soltanto il futuro, ma ha per così dire, anche valore retroattivo. È per aver creduto troppo a questo principio che il trattatista lodigiano legge i teorici greci senza comprenderli fino in fondo. Credere ad una teoria musicale unica, assoluta ed invariabile (quella appresa nell'infanzia) gli ha in parte velato il vero significato di quegli antichi scritti.

Capitolo secondo

In questo capitolo il nostro trattatista ci presenta in dettaglio gli intervalli di cui si serve il contrappunto. Si badi: non è un catalogo di tutti gli intervalli possibili ed immaginabili, ma solo delle combinazioni di due suoni considerate consonanti.

Gaffurio inizia naturalmente dall'unisono. Esso è considerato come l'analogo musicale di ciò che è l'unità in matematica (similmente alla minima tra i valori di durata). Non è né una consonanza né una dissonanza, ma principio di entrambe. È simile all'unità perché dato un suono di partenza, se affianco ad esso un altro suono ottengo l'intervallo di tono, se continuo ad aggiungerne un terzo ottengo l'intervallo di ditono (terza maggiore) e così via, proprio come sommando il numero uno all'uno di partenza posso ottenere tutti i numeri ed aggiungendo un punto ad un punto iniziale ottengo una linea.

Un aggettivo impiegato da Gaffurio ma abbandonato dalla teoria musicale successiva è 'equisonante'. Il suo significato è il seguente: una seconda è dissonante, le terze sono consonanti ed un'ottava è equisonante, ovvero il suo suono ha uguaglianza con il suono di base. Il Do³ non è uguale al Do², ma non essendo nemmeno diverso possiede *equitas* (non *identitas*) con esso. Il concetto è talmente raffinato e prezioso da sfiorare l'inutilità.

¹⁰⁴ III, 1, 19-22. «L'arte del contrappunto è circoscritta, benchè le composizioni mutino. Le sue norme non sono arbitrarie e mutevoli, sono invece generali e conosciute. Infatti, anche se accade che i generi e le diversità delle composizioni cambino senza sosta, l'arte del contrappunto non è differente da tutte le altre arti, le cui norme sono limitate, generali e ristrette a pochi [principi], nonostante i dettagli ed ogni particolare proceda all'infinito, come affermò Anselmi. Poiché in quest'arte quanto più le figure con le quali qualsiasi suono viene opportunamente disposto in una melodia nei dovuti valori di tempo saranno varie e sarà aumentato il loro numero (non confuso con le aggiunte stesse), tanto più i cantori stessi le affideranno abilmente e utilmente alla memoria».

Passando alla terza, Gaffurio la descrive come un intervallo a due facce: o è maggiore o minore, e la differenza consiste nella presenza (maggiore) o assenza (minore) di un semitono. L'origine della terza minore si comprende osservando l'introductorio guidoniano e dividendolo in tetracordi. Si noterà come nel tetracordo *sinemenon*, ovvero 'congiunto', La Sib Do Re compaia l'intervallo La-Do, ovvero una terza minore. Per giungere a questo tetracordo è stata necessaria la permutazione, ovvero il passaggio all'esacordo in cui è presente una nota alterata cromaticamente. Quanto alla terza maggiore, Gaffurio ricorda di averne trattato già nel capitolo terzo del primo libro, nel quale ha scritto di come Boezio e Tolomeo abbiano definito eufonico il tetracordo enarmonico, nel quale questa *consonantia* è naturalmente contenuta. È possibile tuttavia che ci si trovi di fronte ad un fraintendimento gaffuriano: giacché il ditono è eufonico e il tetracordo enarmonico è stato così definito da "color che sanno", dunque è a questo che il Latino ed il Greco si riferivano.

La seconda parte dell'esposizione relativa alla specie della quinta può essere occasione di non immediata comprensibilità. Ecco cosa intendeva dire il trattatista: Si consideri la quinta Do – Sol. La nota media è il Mi \flat (Gaffurio scrive che una quinta è formata – in quest'ordine – da una terza minore più una terza maggiore). Se si forma un intervallo di sesta (esacordo) a partire da questo Mi \flat , si arriva al Do acuto, e così abbiamo completato un intervallo di diapason con il Do iniziale. La nota più acuta della quinta (Sol) divide secondo la media armonica l'intervallo di ottava ora ritrovato. Per queste ragioni l'intervallo di quinta è «il più gradevole e soave per la composizione musicale»

Dopo aver illustrato in cosa consista un intervallo di sesta, Gaffurio ci informa di quanto segue:

Habet enim sexta solam chordam mediam et concinnam quae scilicet tertia est ad graviorem et diatessaron subsonat ad acutam. Diatessaron enim consonantia et si simplex ducta dissona sit: coniuncta tamen concordis commixtioni concordem efficit cum extremis medietatem: quasi harmonicae medietatis proxima sit et particeps. Plerumque autem sexta huiusmodi mediata quum scilicet media ad graviorem tertiam ditoniaeam sonuerit: mediam ipsam chordam aliquantulo postulat relaxari (quod instrumentorum edocemur experimento) tunc enim certa soni continuatione quarta ipsa ad quintae participationem aliquanto suavis flectitur: et tertia ipsa maior aliquanto dirimitur subversa in minoris ac suavioris tertiae semiditoniaeae continuationem¹⁰⁵.

(Il nostro trattatista sembra avere l'assillo di trovare un punto di *medietas* in ogni aggregato che uguagli o superi i tre suoni). Se dunque si parte da una sesta maggiore, ad esempio Do – La, la sua media starà nel suono Mi. Tra Do e Mi abbiamo una terza maggiore, e tra Mi e La una quarta. Si prosegue spiegando che per una maggiore eufonicità dell'insieme, il Mi non dovrà restare con il Do in proporzione pitagorica, dovrà bensì essere abbassato di una quantità non precisata, ancorché esigua. Volendo, l'operazione di accordatura (perché è di questo che si tratta) può iniziare con l'intervallo di quinta. Ci accorgeremo quindi che la quarta Mi – La sarà più soave (perché allargata, ossia resa crescente) e la terza minore, a causa dell'allentamento della corda che la emette, sarà più gradita all'orecchio (ovvero sarà nella proporzione 5/4, ossia di 386 centesimi di semitono).¹⁰⁶ La «continuità»

¹⁰⁵ III, 2, 33-36. «La sesta ha infatti una sola nota intermedia e armoniosa, che è la terza sopra la più grave e risuona in basso in rapporto di quarta con la più acuta. L'intervallo di quarta, che pur considerato per se solo è dissonante, incluso tuttavia in un insieme consonante dà luogo ad una media consonante con i suoi estremi, come se fosse vicino alla media armonica e fosse partecipe di essa. Per lo più una sesta così mediata, quando la sua nota di mezzo risuonerà nel grave la terza maggiore, esige che tale sua nota mediana venga allentata un poco (cosa di cui veniamo informati dall'esperienza degli strumenti). La quarta allora, per una certa continuità del suono, di fronte al temperamento della quinta si piega [ad essere] alquanto più soave, mentre la terza maggiore si aggiusta un po' avvicinandosi alla minore e più soave terza ditonale [sempre per] la continuità».

¹⁰⁶ Un'ottava temperata equabile si considera divisa in 1200 centesimi di semitono. Una terza maggiore temperata equabile corrisponde a 400 centesimi, una terza maggiore mesotonica a 386.

di cui tratta il testo (concetto sulla quantità di origine aristotelica) è una maniera per dire che se si accorda un intervallo un po' più calante o crescente, anche il relativo intervallo rivoltato subirà variazioni, quasi vi fosse un legame ininterrotto tra i due intervalli. L'ottava naturalmente resterà invariata.

Questa importante testimonianza è forse il primo accenno a quello che sarà chiamato “temperamento del tono medio” o “mesotonico”.¹⁰⁷

Nella trattazione dell'intervallo di ottava, Gaffurio, dopo una breve introduzione, scrive:

Namque qua proportionem longior eius corda graviorem sonum emittens brevior quae acutissimum sonum efficit et aequisonum custodierit: eadem item intervallum seu differentia longioris et mediae quod diapente est: ad differentiam idest intervallum mediae et acutioris quae diatessaron implet: noscitur esse deductum.¹⁰⁸

Veniamo informati (certo in un modo un po' contorto) di come il rapporto della differenza tra i primi due termini (la corda massima e la media) rispetto alla differenza tra il secondo ed il terzo termine (la corda media e la minore) sia identico a quello che esiste tra i due termini estremi (ovvero la corda massima e la minore).

Ovvero:

Siano: corda massima= 6; corda media= 4; corda minore=3.

Le differenze sono le seguenti: $6 - 4 = 2$ e $4 - 3 = 1$.

Il rapporto tra le differenze dei medi è uguale al rapporto tra gli estremi, ossia $2/1 = 6/3$.

Ancora, la corda massima e la media danno il rapporto dell'intervallo di quinta ($6/4$, ovvero $3/2$), la media e la minore danno il rapporto della quarta ($4/3$) e la maggiore con la minore danno l'ottava ($6/3$ ossia $2/1$).¹⁰⁹

Gli intervalli che restano da discutere sono equisonanti a quelli ora descritti, ovvero aumentati di un'ottava o una doppia ottava, e possono essere compresi con facilità avendo per basi le descrizioni di quelli semplici.

Capitolo terzo

In questo capitolo il teorico espone gli otto precetti del contrappunto. L'idea che vi siano otto regole basilari per la composizione musicale si trova anche nel *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris¹¹⁰, ma tra quelle del teorico brabantino e quelle del teorico lodigiano non vi è identità.

Un passo della prima regola (ovvero la non obbligatorietà, sancita da Gaffurio, di iniziare un contrappunto con una consonanza perfetta)¹¹¹ è stato oggetto di una piccola critica, a duecentoventun anni dalla sua pubblicazione, da parte del musicista e poligrafo Johann Mattheson, maestro di cappella di Amburgo, il quale osservò che un *mandatum non necessarium* è una contraddizione in termini: se una norma è tale, si deve applicarla senza eccezioni, altrimenti non è una norma degna di questo nome.¹¹²

¹⁰⁷ Cfr. JAMES MURRAY BARBOUR, *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, New York, Dover, 2004, pag. 25.

¹⁰⁸ III, 2, 39-40. «è noto infatti che con la proporzione con cui la sua corda più lunga (che emette il suono più grave) e la più breve (che produce il suono più acuto) formerà l'equisono, [sarà prodotto] lo stesso intervallo (o differenza) con la differenza ossia l'intervallo tra la più lunga e la mediana (che forma la diapente) e tra la mediana con la più acuta (che completa la diatessaron)».

¹⁰⁹ Ho ritrovato un utile suggerimento per questa spiegazione in FRANCHINO GAFFURIO, *The Practica Musice of Franchinus Gaffurius Translated and edited with musical transcriptions* by Irwin Young, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1969, pag. 128 nota 9.

¹¹⁰ Libro III, cap. 1-8.

¹¹¹ Si può notare che, secondo l'etimologia latina, la consonanza *perfecta* servirà a *perficere*, ossia a portare a compimento una composizione, non tanto a segnalarne l'inizio. Se dunque non sarà usata all'inizio della composizione, non può essere un atteggiamento da biasimare.

¹¹² JOHANN MATTHESON, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg, Schiller, 1717, pp. 109, 150, 151.

Nella seconda regola si legge come alcuni pensino che in un contrappunto una quinta diminuita possa essere posta dopo una quinta giusta,

puta procedendo ab Are ad Elami: sive a proslambanomenone ad hypatenmeson: Inde subsequenter et immediate ascendendo a H mi gravi ad Ffaut: sive ab hypatehypaton: ad parhypatenmeson. quod mea sententia falsum est: Namque quintam semitonio diminutam quod maxima et nota sit huiusmodi diminutio: cantilenae incongruam esse nemo dubitat. Hinc diapenticarum specierum ordinem a Proslambanomenone duci non patitur harmonica medietas diatonice disposita Tamen quinta ipsa (quod organistae asserunt) minimae ac latentis incertaeque quodammodo quantitatis diminutionem patienter sustinet quae quidem ab ipsis participata vocatur.¹¹³

Il testo da «*Hino*» al termine della citazione significa che se si continua la serie delle quinte giuste a partire da La1, si avrà Mi2 e quindi Si2 e Fa#3, uscendo così dal genere diatonico, che Guido d'Arezzo raccomanda di non abbandonare.¹¹⁴ Se la quinta diminuita di un semitono non si può adoperare in una buona polifonia, tuttavia gli organisti (si può intendere 'tutti coloro che suonano strumenti con tasti') usano renderla un po' calante, ed è questa quinta che in latino ed italiano antico veniva detta 'participata'.

Osservando l'esempio musicale della quinta regola, il 137, si nota come l'incrocio delle parti sia tranquillamente praticato da Gaffurio, che anzi ci informa come questo fenomeno «capita che accada in quasi tutte le composizioni». Ecco un esempio che dimostra come le regole del contrappunto non siano affatto monolitiche ed immutabili come pensava *Franchinus laudensis*! La teoria del contrappunto successiva, com'è noto, preferirà sconsigliare l'incrocio delle voci.

Nell'esempio della sesta regola (il 138), si può osservare l'unico canone di tutto il trattato. È un canone all'ottava che termina con la prima minima del *tenor* di battuta 7 e ricomincia alla battuta 8, stavolta con il *tenor* come *dux* ed il *cantus* come *comes*. Gaffurio spiega che le parti «fugant» (si fuggono).

Capitolo quarto

In questo capitolo compare la famosa definizione di «semibreve retta» il cui valore di durata è misurato «secondo la misura del polso di chi respira con equilibrio», ovvero di chi possiede una inspirazione ed una espirazione della stessa durata. Il termine di paragone è dato dal battito del polso di chi respira con regolarità senza trovarsi in condizione di malattia o di affanno.

Altre spiegazioni di Gaffurio sull'argomento sono le seguenti dal *Practica musicae*:

Rectam autem brevis temporis mensuram Physici aequis pulsuum motibus accomodandam esse consentiunt: Arsim et thesim quas Diastolen et Sistolen vocant in uniuscuiusque pulsus mensura aequaliter comprobantes.¹¹⁵

¹¹³ III, 3, 11-14. «Procedendo ad esempio da Are a Elami, o da Proslambanomenon [La 1] a Hypatenmeson [Mi 2] e quindi ascendendo di seguito ed immediatamente da bMi grave a F fa ut cioè da Hypatehypaton [Si 1] a Parhypatenmeson [Fa 2]. Ciò secondo la mia opinione è falso, infatti nessuno dubita che la quinta abbreviata di un semitono, poiché questa è la massima diminuzione conosciuta, sia incompatibile con una composizione. Ne consegue che la medietà armonica disposta nel genere diatonico non tollera che l'ordine delle specie di quinta proceda da Proslambanomenon [La 1]. Tuttavia la quinta (come affermano gli organisti) tollera senza danno la diminuzione di una minima, nascosta ed in un certo modo indeterminata quantità, [e questa quinta] da essi viene appunto chiamata partecipata/temperata».

¹¹⁴ Nell'*Epistola ad Michaellem*, paragrafi 161-165. Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le Opere. Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*. Introduzione traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, pag.149.

¹¹⁵ II, 1, 34. «I medici sono d'opinione comune che una giusta misura del tempo breve sia simile agli uguali moti del polso, che nella misura di ciascuna pulsazione danno prova dell'uguaglianza di arsi e tesi, dette anche diastole e sistole».

Neoterici postremo rectae semibrevis temporis unius mensuram ascripserunt: diastolen et sistolen uniuscuiusque semibrevis sono concludentes. Cumque Diastole et Sistole seu Arsis et Thesis quae contrariae sunt ac minimae quidem in pulsu: solius temporis mensura consyderentur: semibreve ipsam integra temporis mensura dispositam: duas in partes aequas distinxere: quasi altera Diastoles in mensura pulsus tanquam in sono: altera Sistoles quantitatem contineat. Huic enim minimam vocis plenitudinem ascripserunt ipsam inde minimam nuncupantes.¹¹⁶

dall'*Angelicum ac divinum opus musice* del 1508:

Nam secundo che la mensura del pulso humano se consydera in uno tempo diviso in duy moti: cioe in uno ascendente & laltro descendente: quali son dicti da Physici sistole & diastole: da Musici Arsis & thesis: cosi li Curiosi posterì hano ascripto la me[n]sura de uno tempo sonoro a la semibreve æquale al tempo del pulso: & distincto i[n] duy moti æquali de tempo quali son dicati & applicati a doe minime.¹¹⁷

Se ne può dedurre che una semibreve si divide in due minime così come un battito cardiaco si divide in diastole e sistole. Essendo queste uguali in una persona che gode di buona salute, anche le minime che fanno parte di una breve dovranno essere uguali.

Altre conclusioni, ad esempio quelle secondo le quali Gaffurio starebbe suggerendo un tempo metronomico di base, non credo se ne possano trarre. Il concetto non è esente da una certa nebulosità e c'è da ritenere che l'autore avesse conoscenze di medicina abbastanza superficiali.¹¹⁸

I compositori citati dopo l'esempio musicale (John Dunstable, Gilles Binchois, Guillaume Dufay, Jean Brassart) appartengono tutti a quasi due generazioni prima di quella di Gaffurio, e non si legge nei loro confronti una critica molto accesa. Il lodigiano sembra anzi suggerire che se costoro, che sono i grandi autori, hanno usato le dissonanze in maniera più scoperta, dunque quell'impiego disinvolto è giustificato dal loro status di *auctoritates*, anche se tale pratica confligge con le otto regole. Voglio far notare che Gaffurio, a differenza di Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti*, non esprime mai in tutto il trattato giudizi negativi sugli autori passati solo perché non compongono secondo le sue regole. Possiamo chiederci se taccia perché acconsenta, o se (e questa è la mia opinione) abbia una sensibilità verso la Storia differente da quella del teorico brabantino. Da notare che Tinctoris non riusciva a sopportare le composizioni degli antichi perché in esse (a suo dire) il numero delle dissonanze superava quello delle consonanze.¹¹⁹

Capitolo quinto

In questo capitolo Gaffurio spiega come servirsi dell'intervallo di quarta 'mascherandolo' in maniera da renderlo tollerabile alle orecchie.

La prima maniera è quella di nascondere la quarta all'interno di un intervallo di ottava, ad esempio in questa maniera: Do – Sol – Do', o Re – La – Re', come accade nel primo accordo del primo esempio del capitolo, il n.141.

¹¹⁶ II, 3, 13-15. «I moderni infine attribuirono alla semibreve retta la misura di un tempo, comprendendo nel suono di ciascuna semibreve la diastole e la sistole. E benché diastole e sistole, ovvero arsi e tesi, fra loro contrarie ed elementi minimi del polso siano considerate la misura di un unico tempo, distinsero la stessa semibreve disposta secondo la misura integra del tempo in due parti uguali, come se l'una (la diastole) consistesse sia nella misura del polso sia nel suono, l'altra (la sistole) contenesse la stessa quantità. A questa attribuirono la penezza minima della voce, chiamandola perciò 'minima'».

¹¹⁷ *Tractatus tertius*, capitolo I (a termine).

¹¹⁸ CLEMENT MILLER (*Gaffurius's Practica musice*, *op. cit.*) ritiene che le informazioni sul battito cardiaco siano state chieste da Gaffurio al medico Nicolò Leonicensi, il medesimo a cui chiese anche la traduzione degli *Harmonikà* di Tolemeo. DALE BONGE, *Gaffurius on Pulse and Tempo. A Reinterpretation*, «Musica Disciplina» 36, 1982, pp. 167-174 fa notare come prima di Ramis de Pareja non vi siano assimilazioni tra *tactus* e *pulsus* se non episodiche ed inessenziali.

¹¹⁹ *Liber de arte contrapuncti*, Libro II, cap. 23.

Un secondo critico settecentesco, il maestro di cappella asburgico Johann Joseph Fux, non è d'accordo con questa ipotesi, e pur senza mai citarlo direttamente, sembra polemizzare proprio con il lodigiano. Trattando dell'intervallo di quarta, Fux riporta in un frammento di pentagramma le note disposte come indica Gaffurio e fa questo commento:

chi non vede che in quest'esempio avvi non già la Quarta, ma la Quinta e l'Ottava? Imperciocché gl'intervalli si devono misurare dalla base, e fondamento, non già dalle parti medie alle altre parti.¹²⁰

La seconda maniera consiste nel nascondere la quarta all'interno di un intervallo di sesta, ad esempio Do – Mi – La. Gaffurio non può certo sapere che la teoria musicale dei secoli successivi chiamerà questa combinazione di suoni 'primo rivolto di un accordo'. Ciò di cui ci informa è invece che l'unione di tre suoni disposti in queste distanze reciproche è la base di ciò che i cantori chiamano *Faulxbourdon*, nome citato non a caso in antico francese.

Gaffurio non è il primo trattatista a citare e descrivere questa pratica esecutiva di polifonia improvvisata, tuttavia le prime testimonianze che ne trattano risalgono a non prima della metà del Quattrocento, e ha dunque menzionato un fenomeno (almeno in sede teorica) relativamente recente¹²¹.

Capitolo sesto

Nel presente capitolo Gaffurio tenta di spiegare perché tra un suono medio e un suono acuto la quarta sia consonante, ma sia dissonante tra uno grave ed uno medio. A sostegno di questa argomentazione egli cita un passo del primo capitolo del secondo libro del *Theorica musice*, in cui ha trattato dell'acutezza e della gravità dei suoni.¹²²

La cosa importante è che Gaffurio ritiene il dissonare della quarta non sia un dato culturale, bensì uno naturale, ed il suo dovere in quanto *musicus* è quello di dimostrare razionalmente (naturalmente secondo la *ratio* del suo tempo e del suo luogo) perché le cose stiano così. I fisici acustici del tardo Ottocento avrebbero probabilmente spiegato che tra un suono medio ed uno acuto la quarta è meno dissonante perché l'orecchio non può percepire tutti gli armonici dei due suoni che la compongono, a differenza di ciò che accade quando la quarta sta tra suoni più gravi.

Capitolo settimo

L'identità tra terza e sesta evocata dal titolo del capitolo sta nel rivolto degli intervalli: Gaffurio constata meravigliato che se porto al grave la nota più acuta di una terza otterrò una sesta, e se faccio lo stesso con una sesta ne otterrò una terza. Per di più, se la terza è maggiore la sesta sarà minore e viceversa. Perché non ha trattato anche del rivolto dell'altra coppia di intervalli *concordantes*, ovvero quarta-quinta? Forse per non dover affrontare il paradosso di avere un intervallo consonante (quinta) il cui rivolto dà un intervallo che ha sempre definito dissonante (quarta).

Capitolo dodicesimo

I compositori citati alla fine di questo capitolo sono praticamente della stessa generazione di Gaffurio, anche se sono presenti Tinctoris, Gaspar Van Weerbeke e Loyset Compère (un po' più anziani) e Jacob Obrecht con Antoine Brumel (un po' più giovani). Erano comunque tutti viventi ed operanti nel

¹²⁰ JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassus*, Wien, Van Ghelen 1725 (si cita dalla traduzione del Sac. A. Manfredi: *Salita al Parnasso*, Carpi, Carmignani, 1761, Capo XVII, pp.26 e 27).

¹²¹ BRIAN TROWELL, «Faulxbourdon» in in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie, VIII, London, Macmillan 2001.²

¹²² II, 1, 6-9.

momento in cui il trattato è stato finito di stampare. Dall'elenco dei più importanti compositori del 1496 mancano Johannes Ockeghem (che sarà però citato nel libro quarto e forse a questa data non compone più da tempo)¹²³ e Pierre De La Rue, che non essendo mai stato in Italia ed essendo da quattro anni in servizio esclusivo nella cappella musicale del casato degli Asburgo-Borgogna,¹²⁴ è molto probabilmente ignoto nel ducato milanese.

Se non fosse un fatto sicuro che l'esempio di Gaffurio è realmente opera sua, si direbbe tratto da una messa o un mottetto di uno dei polifonisti fiamminghi citati. Comunque sia, esso sta a dimostrare che l'assimilazione dello stile franco-fiammingo da parte del Maestro di Cappella di Milano è indiscutibile.

Secondo Rob Wegman, l'uso dei parallellismi di decima si ritrova in particolar modo nella musica sacra di Busnoys. Nelle due messe sicuramente attribuite ad Antoine Busnoys, infatti

the tenor moves in long note values [...] around which the other voices keep regrouping, almost imperceptibly, in parallel third and tenth relationships. The latter way of writing could be exaggerated to tedious extremes, of course: it was to become notorious particularly in the compositions of Gaffurius.¹²⁵

Purtroppo non è indicato in quali composizioni Gaffurio abbia raggiunto tali «tedious extremes».

Capitolo tredicesimo

Nel presente capitolo l'autore tratta dei suoni non presenti nel sistema degli esacordi di Guido d'Arezzo, ovvero i suoni alterati differenti da Si bemolle. È proprio questo, spiega Gaffurio, l'unico suono cromatico che compare nell'introduttorio di Guido, e si trova nell'esacordo che inizia con la nota Fa.

Si apprende di come nell'eseguire le prime tre note del *Salve Regina*, ovvero La Sol La, i cantori innalzassero il Sol di un semitono, passando in questo modo in un esacordo *fictum* (ovvero non esistente nell'ordine Guidoniano, tuttavia 'pensato')¹²⁶ che inizia con la nota Mi (intesa come altezza, non come sillaba di Guido).

Anche nel passaggio Sol Fa Sol i cantori ambrosiani alteravano con un diesis il Fa, trasportandosi in questo modo in un esacordo *fictum* che inizia con l'altezza Re.

I suoni non presenti nell'introduttorio diatonico possono chiamarsi «musica acquisita», in quanto è come se lo schema degli esacordi li acquisisse oltre a quelli che già possiede. Tali suoni possono essere certo quelli alterati, ma anche quelli più gravi di l'ut o più acuti di ee.

Nel discutere del *diesis*, il teorico intende il termine nel senso greco di «metà semitono minore»: ecco la ragione del riferimento al genere enarmonico.

Gaffurio spiega poi che ogni nota dell'introduttorio può essere inizio di un esacordo. Ciò sta significare che un esacordo può iniziare anche con note diverse dai 'nostri' Do Fa e Sol. Si otterrebbe perciò il seguente schema:

Esacordi	UT	RE	MI	FA	SOL	LA
naturale	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La

¹²³ Così scrive FABRICE FITCH nel suo *Johannes Ockeghem. Masses and models*, Paris, Honoré Champion, 1997, pag. 8.

¹²⁴ Vita ed opere in HONEY MECONI *Pierre de la Rue*, Oxford, Oxford University Press, 2003. L'assenza di de la Rue nel *Practica musicae* è discussa a pag. 204.

¹²⁵ ROB C. WEGMAN, *Mensural intertextuality in the Sacred music of Antoine Busnoys* in *Antoine Busnoys: Method, Meaning and Context in Late Medieval Music*, edited by Paula Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999, pag. 203.

¹²⁶ in latino '*fictum*'.

<i>fictum</i>	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si
<i>fictum</i>	Mi	Fa#	Sol#	La	Si	Do#
Molle	Fa	Sol	La	Sib	Do	Re
Duro	Sol	La	Si	Do	Re	Mi
<i>fictum</i>	La	Si	Do#	Re	Mi	Fa#
<i>fictum</i>	Sib	Do	Re	Mib	Fa	Sol
<i>fictum</i>	Si	Do#	Re#	Mi	Fa#	Sol#

Secondo lo schema proposto, l'esempio che conclude il capitolo (il 158) appare composto secondo l'esacordo *fictum* sul Sib. Esempi analoghi, ma in contesto monodico, sono stati presentati nell'ultimo esempio del sesto capitolo del primo libro, il n. 55,

Capitolo quattordicesimo

Il capitolo illustra la prassi, caratteristica della chiesa ambrosiana, dell'impiego della dissonanza al di fuori delle regole ordinarie del contrappunto. È notevole che il contrappunto dissonante venga usato «in vigiliis solemnibus martirum et in nonnullis missae mortuorum canticis»;¹²⁷ significa che siamo alla radice dell'uso della dissonanza come resa sonora di un testo che esprime dolore o sentimenti negativi, il quale sarà caratteristica del figuralismo dei compositori da fine Cinquecento alla seconda metà del Settecento.

Del resto Gaffurio, nell'ultimo capitolo del libro, raccomanda chiaramente al compositore di applicarsi nel «cantus suavitate cantienae verbis congruere»,¹²⁸ principio che diverrà un'ossessione dei compositori sin quasi alle soglie della dissoluzione del sistema tonale.

LIBRO QUARTO

Capitolo primo

Gaffurio inizia, da buon umanista, citando Euclide ed offrendo le definizioni fondamentali di proporzione.

Se ne comprende che una proporzione è un rapporto di due grandezze omogenee. Per quanto riguarda i valori di durata musicali, ciò significa che si potrà istituire un rapporto proporzionale solo tra note della stessa tipologia, ad esempio tra semibrevis o tra minime, e mai tra semibrevis e minime, o tra brevi e semibrevis. I valori devono poi essere omogenei anche all'interno della stessa classe, ossia è proibito istituire proporzioni tra le semibrevis in prolazione perfetta e quelle in prolazione imperfetta.

Avremo perciò una proporzione corretta quando in una data quantità di tempo un numero x di semibrevis¹²⁹ saranno eseguite contemporaneamente ad un numero y di semibrevis omogenee e ciò sarà indicato tramite due cifre.

Al termine di questa esposizione, dopo aver fornito spiegazioni esaurienti, il teorico scrive

¹²⁷ III, 14, 2 «nelle viglie solenni dei martiri e in qualche cantico delle messe per i defunti».

¹²⁸ III, 15, 17 «far convenire soavemente la musica con le parole».

¹²⁹ o figura di altro valore.

Cum igitur Arythmetica proportio in numeris constet: Geometrica in continuis: Stereometrica in libratione ponderum: quae et a nonnullis geometricae ascribitur: Musica proportio (earum particeps) mutua consyderatione procedit.¹³⁰

In queste righe è contenuta la risposta alla domanda perché mai Gaffurio abbia voluto comporre un così gran numero di esempi musicali con un così gran numero di proporzioni. La risposta è che essendo ogni cosa creata fondata sul numero¹³¹ ed essendo i numeri infiniti, anche le proporzioni musicali sono infinite, ed un compositore è libero di utilizzarle tutte. La maggior parte non è eseguibile? Gaffurio non si pone il problema, forse pensando ottimisticamente che l'abitudine possa far superare anche gli scogli esecutivi più ardui, o forse ritenendo esaurito il suo compito nel proporre quante più proporzioni ritmiche la fantasia (e la conoscenza dell'aritmetica) abbia potuto suggerirgli.

Nel primo esempio musicale del capitolo, il 161, abbiamo due proporzioni. La prima (3/2 ovvero sesquialtera) è di ineguaglianza maggiore, e la seconda (2/3 ovvero subsesquialtera) è di ineguaglianza minore.

Il secondo esempio (n. 162) non dovrebbe essere nemmeno trascritto in partitura. Gaffurio vuole dimostrare l'impossibilità di creare una proporzione tra valori non omogenei. Ciò si nota a partire dalla battuta 3 del *cantus*. La mia trascrizione sovrappone le due parti, comunque esorto il lettore letteralmente a non credere ai suoi occhi, perché la semibreve di una prolazione perfetta con *tempus* perfetto e la semibreve del *tempus* imperfetto non possono essere poste assieme con l'intento di crearne una proporzione.

Leggiamo ancora:

Debet autem omnis proportio in numerabili notularum dispositione proprijs numerorum characteribus describi: quo dubium ac dilatio discretionis absistat.¹³²

Imperativo assoluto, che elimina alla radice tutte le altre possibilità di rappresentare le proporzioni nei modi alternativi escogitati dai compositori fino ad oltre la metà del Quattrocento. Essi furono: note dalla forma fuori dall'ordinario, note colorate, note di forma e colore entrambi non ordinari, conflitto tra diversi segni di mensura, una cifra singola ed istruzioni verbali. Il teorico di Lodi accetta fra queste il solo canone verbale, e particolarmente per le proporzioni di genere molteplice e submolteplice.

Indicare le proporzioni tramite numeri è la sola grafia che il nostro teorico raccomanda, perché è quella che consente di istituirne il maggior numero possibile mantenendo chiarezza: non è invece pensabile inventare tante forme notazionali quante sono le proporzioni e pretendere di essere compresi! Si legge poi:

ita quoque si (verbi gratia) inter notulas concentus acutioris ascripta sit ad alteriusque partis (puta tenoris) notularum numerositatem deducta: eandem pariter naturalem numerorum dispositionem imitatione conspiciet. ³² Secus autem quum tenor et concentus dispari fuerint quantitate dispositi.¹³³

¹³⁰ IV, 1, 12. «Poiché dunque la proporzione aritmetica si effettua tra i numeri, la proporzione geometrica tra quantità continue [superfici?] e quella stereometrica (che da certi è ritenuta parte della geometria) nell'equilibrio tra pesi, anche la proporzione musicale (che è partecipe di esse) procede secondo una valutazione simile».

¹³¹ Come Gaffurio sostiene nel capitolo sesto del secondo libro del *Theorica musicae*.

¹³² IV, 1, 27. «Ogni proporzione deve essere scritta in forma di numero contabile nei caratteri numerici che gli sono propri per eliminare ogni dubbio e comprensione non immediata».

¹³³ IV, 1, 31-32. «se, per fare un esempio, tra le note della composizione una parte più acuta viene posta insieme ad un'altra (come un tenore) pur se la durata delle note fosse ridotta, essa osservi in rapporto uguale la naturale disposizione delle quantità mensurali. Altrimenti il tenore e la parte acuta saranno disposte secondo una quantità differente».

Significa che le proporzioni lasciano i rapporti mensurali così come indicati dai segni posti dopo la chiave, e non si concede loro il potere di far variare alcun rapporto mensurale.

Il concetto si ritrova per la prima volta nel *Proportionale musices* di Tinctoris¹³⁴. Il teorico brabantino ed il lodigiano rifiutavano ciò che era accettato nella prassi compositiva del tardo Quattrocento (di cui si è talvolta sancita la validità anche in sede teorica) ossia che, ad esempio, nell'istituire una proporzione sesquialtera (3/2) a livello delle semibrevis, fosse istituita automaticamente anche la ternarietà della breve, pure se l'indicazione mensurale della composizione l'avesse stabilita binaria.¹³⁵

Capitolo secondo

Il capitolo si apre con l'esposizione dei cinque generi di proporzione.¹³⁶

Al termine del capitolo si nota:

Notanter dicimus submultiplex opponi multiplici: quia quod unum efficit opposito succedente destruitur ut his dispositionibus comprobatur. 121. 232. 353. 252. 383. sunt enim extremi termini invicem aequales.¹³⁷

Significa che due proporzioni poste di seguito saranno moltiplicate tra loro. Ad esempio, 3/2 subito seguita da 2/3 avrà 6/6 come risultato della moltiplicazione. Ma 6/6 significa 1, ed 1 significa ritorno all'*integer valor*. Ecco perché il caso di una proporzione seguita da un'altra i cui numeri siano scritti in modo opposto a quelli della prima è sinonimo di eliminazione della proporzionalità.

Capitolo terzo

L'esempio musicale 165 è causa di un'osservazione particolare da parte dell'autore. In esso, si legge, non abbiamo una proporzione tra voci diverse, in quanto tutte sono scritte con lo stesso segno, ovvero C2. Nonostante ciò siamo comunque di fronte ad un caso di proporzione, ed in particolare di *proportio dupla*, perché il segno ci informa che dobbiamo eseguire le note che vediamo

in duplo velociore consimilibus imperfecti temporis signo praesuppositis: tanquam praecedentibus in proportionem censeo computandas. quod et Ockeghem in cantilena L[']autre d[']antan disposuit.¹³⁸

Di quali altre note «praesuppositae» (poste prima di esse) si parla se la composizione *inizia* con il segno C2? Si parla di altre note che bisogna *immaginare*, e per l'esattezza di note scritte sotto il segno 'C' che si troverebbero, *invisibili, prima dell'inizio della composizione* al solo fine di creare la proporzione dupla con quelle visibili. Anche Ockeghem (a dire di Gaffurio) ha operato con gli stessi principi mettendo il segno 'Ø3' all'inizio della sua chanson.

¹³⁴ *Proportionale musices*, Libro III, cap. 5.

¹³⁵ Per ulteriori spiegazioni ed esempi si veda: ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion signs. Origins and Evolution*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 185-196.

¹³⁶ Essendo chiara, non è il caso di ripeterla punto per punto. Si raccomanda comunque chi la legge di dimenticare, potendo, le conoscenze sulle proporzioni apprese nella sua formazione scolastica: quelle che si leggono in questo trattato sono le concezioni di Boezio e medievali, quelle che il lettore conosce sono quelle della matematica moderna, e leggere quelle antiche basandosi su quelle moderne porterebbe a dei facili fraintendimenti.

¹³⁷ IV, 2, 13-14. «Affermiamo decisamente che il submolteplice si oppone al molteplice, per la ragione che il primo fa sì che quando l'altro gli si pone contro, venga distrutto, come si prova con quanto qui si scrive: 1.2.1, 2.3.2, 3.5.3, 2.5.2, 3.8.3. I termini estremi infatti sono uguali l'uno all'altro».

¹³⁸ IV, 3, 12. «più veloci del doppio rispetto ad altre uguali poste prima di esse con [il solo] segno del tempo imperfetto, come se [quelle qui poste] fossero in proporzione con le precedenti, cosa che anche Ockeghem dispose nella chanson *l'autre d'antan*».

La spiegazione è un po' macchinosa. È stata escogitata solo perché i segni di *tempus* con *modus* sono stati decretati erronei nel secondo libro e validi soltanto come indicazioni (altrettanto erronee) di proporzione. In realtà C2 è un segno di *modus cum tempore* alternativo al C così come O3 .

Naturalmente Ockeghem non ha pensato a nessuna proporzione tra note *ante initium* non visibili e quelle eseguibili.

Capitolo quinto

Ritroviamo in questo capitolo la proporzione sesquialtera, quella in cui tre note di una voce debbono essere eseguite nello stesso tempo in cui un'altra voce ne esegue due. È la proporzione per la quale Gaffurio spende più parole: chiarissimo indizio del fatto che questa è la più usata di tutte. Anche la pratica musicale attuale ne fa uso, pur non chiamandola con il nome latino: è l'usatissima terzina. Ciò mi dà anche l'occasione per chiarire che le proporzioni sono sopravvissute nella notazione musicale attuale nella forma dei gruppi irregolari.

Gaffurio tratta anche di una questione di una certa importanza: nelle proporzioni di genere molteplice vi può essere il caso in cui la diminuzione di cui viene investita una semibreve possa essere rappresentata anche con una figura di valore già ordinariamente presente nella notazione. Ad esempio, una semibreve sottoposta alla dupla durerà quanto una minima, o sottoposta alla quadrupla durerà quanto una semiminima. Ma sottoposta ad una quintupla, è irrappresentabile da qualsivoglia figura regolare. Dunque la serie di semibrevi proporzionate distinte sembrano quasi parti di un *continuum*.

Questo, secondo il teorico

quemadmodum accidit in chorda quae in instrumento percutitur dum torquetur: primus namque chordae pulsus sonum emittit graviorem: dum autem torquetur: sonum ipsum continuat in acutum: hoc quoque sane oculis contuemur: quum caelestis arcus colores inspicimus: sunt enim ita sibi ipsis proximi ut per continuam mutationem alterius color in sequentem nullo medio utrosque distinguente vertatur colorem.¹³⁹

Il paragone, insieme con la poetica immagine dell'arcobaleno (nel quale non si può dire dove termini un colore e ne inizi un altro) è tolto dalla bibbia dei trattatisti musicali dell'epoca, ovvero il *De Institutione Musica* di Boezio.¹⁴⁰

A queste considerazioni ne seguono altre su di un ulteriore problema notazionale: se una minima annerita è raffigurata in maniera identica ad una semiminima (semiminima) ordinaria, come potrà un cantore comprendere se deve cantare l'una o se deve cantare l'altra? Gaffurio risponde alla domanda con una casistica particolareggiata.

Da questo punto sino al capitolo tredicesimo, il teorico di Lodi prosegue nella descrizione ed esemplificazione delle proporzioni quasi dovesse compilare un catalogo. L'esposizione di ognuna è poi realizzata sostanzialmente in maniera formulare: di ogni proporzione si dice in cosa consiste, quali numeri coinvolga, quante note equivalgano a quante altre, con che frazioni debba scriversi, quale sia la frazione che fa cessare la proporzionalità e di tutto ciò si fornisce un esempio musicale.

¹³⁹ IV, 5, 16-18. «è proprio ciò che accade in una corda che in uno strumento sia prima sollecitata e subito topo tesa. Il primo impulso dato alla corda infatti produce il suono più grave, e la successiva tensione fa continuare il medesimo suono, ma nel registro acuto. Qualcosa di simile lo osserviamo senza dubbio anche con i nostri occhi quando guardiamo i colori dell'arcobaleno, i quali sono infatti a tal punto vicini l'uno con l'altro che grazie ad un cambiamento mai interrotto un colore si muta in un altro, senza che nulla intervenga tra loro per separarli».

¹⁴⁰ ANICHI MANLI TORQUATI SEVERINI BOETII, *De Institutione Musica*, a cura di Giovanni Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990, Libro V, 5.

Il 'catalogo' viene movimentato un poco dalla descrizione di un nuovo genere proporzionale, ma anch'essa finisce per assomigliare a quella del genere precedente.

Una possibile spiegazione dello stile formulare adottato per questi capitoli è il suo essere funzionale ad una più agevole memorizzazione dei concetti esposti.

Capitolo tredicesimo (sino al termine).

Gli ultimi tre capitoli riguardano la casistica del collegamento di proporzioni. Gaffurio, all'inizio del tredicesimo capitolo, spiega

Diverse proportiones sese invicem consequentes varias subsequentium notularum ad praecedentes sana consyderatione ducunt habitudines. Namque si (exempli causa) tripla proportio in notulis immediate duplam fuerit subsequuta: sexcupla illico proportio ex numerositate notularum ipsius triplae descriptae ad priorem notularum numerum qui scilicet ante duplam ipsam dispositus fuerat: resultabit: quod his numeris sane percipitur .1.2.6.¹⁴¹

Il paragrafo significa che se dopo un passo sottoposto ad una proporzione se ne trovasse un altro sottoposto ad un'altra, il secondo passo sarebbe sottoposto al prodotto delle due proporzioni, non alla seconda proporzione soltanto. Ad esempio se alla dupla 2/1 segue la tripla 3/1, dovrò moltiplicare 2 per 3 (e 1 per 1), ottenendo la proporzione 6/1. Dunque ad una sezione di musica in *proportio tripla* ne segue una in *proportio sestupla*. Il trattatista illustra con varietà e dovizia di particolari tale principio negli ultimi sette esempi del trattato.

Che le proporzioni in successione debbano essere moltiplicate tra loro è una novità teorica introdotta da Tinctoris e poi accettata e diffusa da Gaffurio. Non fu sempre così: vi sono composizioni scritte tra Trecento e Quattrocento (quelle per le quali è stata creata la categoria stilistico-musicale detta *Ars Subtilior*) in cui il comparire di una proporzione dopo un'altra non implica la moltiplicazione rispettiva dei loro numeratori e dei loro denominatori.¹⁴² Tinctoris e Gaffurio hanno preteso che i compositori rispettassero i dettami della matematica.

I loro principi hanno avuto poche ricadute sulla pratica coeva. Brani composti secondo la dottrina delle proporzioni cumulative databili tra l'ultimo quarto del XV secolo e i primi anni del XVI sono:

- alcuni brani a due voci di Johannes Tinctoris¹⁴³,
- un *Regina celi letare* di Jacob Obrecht¹⁴⁴,
- il mottetto *O Beate Sebastian*¹⁴⁵,
- il *Benedictus*¹⁴⁶ e l'*Agnus Dei* II della *Missa Sine nomine*¹⁴⁷ tutti di Gaffurio.

¹⁴¹ IV, 13, 1-2. «Proporzioni diverse che si susseguono l'una con l'altra producono rapporti differenti delle note che seguono rispetto alle precedenti secondo il modo corretto di calcolare. Infatti, ad esempio, se nelle note la proporzione tripla seguisse immediatamente la dupla, subito risulta la proporzione sestupla, dalla quantità delle note della detta tripla scritta in riferimento al precedente numero di note posto prima, ossia della dupla, come si osserva chiaramente da questi numeri: 1, 2, 6».

¹⁴² «A study of all numerical proportions encountered in ModA and Chantilly [i manoscritti Modena, Biblioteca Estense α.M.5.24 e Chantilly, Musée Condé 564] supports this view: none of the proportions appear to be cumulative» ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion signs. Op cit.* pag. 182.

¹⁴³ Segovia, Archivio capitular de la Catedral, Ms. s.s. c. 202r, 2205r.

¹⁴⁴ Segovia, Archivio capitular de la Catedral, Ms. s.s. c. 200v. Su questo brano: HELEN HEWITT, *A Study in Proportions in Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davidson*, Cambridge, 1957, pp. 69-81.

¹⁴⁵ Milano, Biblioteca della Veneranda Fabbrica del Duomo, 'Librone primo' ms. 2267, c. 93v-95r. II parte: *Et protector Sancte Ambrosi*.

¹⁴⁶ Milano, Biblioteca della Veneranda Fabbrica del Duomo, 'Librone secondo' ms. 2268, c. 187v-188r, parte del *cantus*.

¹⁴⁷ Milano, Biblioteca della Veneranda Fabbrica del Duomo, 'Librone secondo' c. 189v-190r, a due voci.

Dopo l'eccezionale *exploit* gaffuriano, la dottrina e specialmente la pratica delle proporzioni cominciano ad essere sempre meno comprese ed esercitate dagli esecutori e dai trattatisti. Si può credere che siano diventate una specialità degli strumentisti: se ne ritrovano degli esempi nell'intavolatura di liuto di Francesco Spinacino del 1507 e ancora nel 1535 Silvestro Ganassi del Fontego pubblica esempi di diminuzioni con suddivisioni proporzionali.¹⁴⁸

Nel dibattito teorico emerge la questione se le proporzioni siano qualcosa di davvero realizzabile, se siano musica pratica realmente eseguibile. Pietro Aron è del parere che alcune lo possano essere, altre no. Le seconde, spiega, non avendo un esito sonoro, non saranno nemmeno trattate. Chi volesse vederne degli esempi è rinviato al *Practica musice* gaffuriano, con l'avvertimento che quegli esempi, tuttavia, sono ingannevoli e inafferrabili:¹⁴⁹

Per tanto auertirai che da noi non sarà dimostrato in essemplio altro, che le proportioni usitate, necessarie & cantabili: p[er]che quello che in ragione harmonica no[n] sarà diuisibile, ne in quantità riducibile, da noi no[n] sarà per essemplio addotto: p[er]che al impossibile nessuno è tenuto: & secondariamente per essere questo in lungo stato adottato dal uenerando molto don Franchino gaffurio, gli essemplii del quale (quanto attiene a la pratica) sono stati quasi frustratorii.

Alla fine del secolo, nel 1592, il trattatista Lodovico Zacconi si chiede ancora¹⁵⁰

Se queste oppositioni de numeri & comparationi Arithmetiche sieno di utile alla musica, & che giovamento apportino à i compositori.

La risposta è insindacabilmente negativa: non apportano giovamento:

Hormai da quello che sin qui è stato detto possano vedere & comprendere i moderni compositori & qual si vogli altro Musico particolare, quanto poco sia stato di utile alli concetti & harmonie questo modo di tessere le cantilene, & di formarle con oppositij e contrarij numeri. [...] siamo forzati di dire & confessare che le contrarietà et oppositione de numeri sieno cose & fatiche per chi non ha altro che fare [...] essendochè i cantanti non sieno soggetti & obligati a sapere queste speculationi Arithmetiche: per esser cose di non potersi all'atto ridurre secondo ch'habbiamo veduto: che dalli primi dua generi in fuori, & particolarmente dalle dua specie del genere Multiplice, & prime & seconde del genere Superparticolare non si può conseguir l'intento, oltre che non si possano trovar figure che ci habbiano da dimostrar quei valori. [...]

Però possiamo concludere e dire ch' à i Compositori & musici queste inventioni siano state di niscun giovamento, & che siano cose da lasciarle per i speculativi, che si pascano tanto di reale, quanto che di sofistiche inventioni, non potendosi haver da loro [dalle proporzioni] altro che intricamenti di testa, & afflittioni d'animo per le difficoltà grande che hanno in se stesse di poterle accomodare, & disporre con la voce: Delle quali io non ne pongo altro essemplio[,] volendo[,] che quei primi della Dupla[,] della Tripla, & gli altri delle sesquialtere sieno bastanti: ma se pur anco di quelli si trovasse che non ne fosse soddisfatto et contento, & che molto più essemplij ne bramasse, può per satiarsi la voglia leggere Franchino Gaffurio, il quale nel fine del suo trattato di Musica dispone con essemplij qual si voglia specie d'opposito numero, disponendole sotto i suoi [loro] proprij & particolari nomi che se ne potrà cavar la voglia & sodisfare, non essendoci altro [autore] che con essemplij & mostre n'habbia trattato sì diffusamente.

Su questi brani: SASKIA C. M. M. ROLSMA, *Theory in Practice: Reminiscences of Gaffurius' Music Theory in the Milanese Choirbooks in Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance music in Honour of Bonnie J. Blackburn* a cura di Gioia Filocamo e Jennifer Bloxam, Turnhout, Brepols 2009 pp. 761-769.

¹⁴⁸ SILVESTRO GANASSI DEL FONTEGO, *Opera intitulata Fontegara*, Venezia, l'autore, 1535.

¹⁴⁹ PIETRO ARON, *Toscanello in musica di messer Pietro Aron fiorentino*, Venezia, De Vitali, 1529, II libro, cap. XXXII.

¹⁵⁰ LODOVICO ZACCONI *Practica di musica*, Venezia, Carampello, 1596, III libro, cap. 22, pag. 148. (entrambi gli estratti)

Un secolo dopo le osservazioni di Zacconi, ritorna sull'argomento anche l'allievo di Heinrich Schütz Giovanni Andrea Angelini Bontempì, formulando giudizi ancora più negativi. Dopo aver spiegato le frazioni di battuta in senso moderno, scrive:

Queste sono le vere Proportioni Geometriche, le quali naturalmente¹⁵¹ entrano nella Scientia del Contrapunto; l'altre non v'entrano se non per via d'alterationi, contratempi, e sincopi atrocemente barbare; come nel Quarto Libro della Pratica del Gafforo si dimostrano.¹⁵²

Ancora:

E ritrovandosi nell'Arithmetica Proportioni rationali per le misure necessarie; apparendo nelle Cantilene le irrationali e contrarie all'arithmetica facultà, altro non si può dire, se non che nella Musica Harmonica, o Scientia del Contrapunto, siano state infelice e barbaramente introdotte.¹⁵³

Un prendere atto dei limiti umani? Un progresso? O un ricorso storico? È certo che dopo Gaffurio la musica si stava ormai allontanando dall'essere concretizzazione del *numerus* e della *mensura* che si ritrovano nel profondo di tutte le cose create, per porsi sempre più e sempre più esclusivamente lo «scopo di divertire e di suscitare in noi diversi sentimenti».¹⁵⁴ Gaffurio tale scopo l'aveva previsto e descritto nell'ultimo capitolo del terzo libro del *Practica musice*, senza però opporre l'aspetto *mathematicus* della musica a quello *patheticus*.

Credo si possa sostenere che nelle proporzioni di Gaffurio, anche nelle più 'impossibili', si coglie

il fascino della *subtilitas*, del gioco disinteressato dell'ingegno: spaccare capelli in quattro non è mestiere da perdigiorno, ma allenamento mentale¹⁵⁵.

Ed infatti (mi si conceda di riferire un'esperienza personale) posso assicurare che dopo aver trascritto tutti gli esempi sulle proporzioni, ho potuto notare in me stesso come la percezione e l'esecuzione del ritmo di composizioni ritmicamente ordinarie 'normali' sia divenuto assai più raffinato rispetto a com'era in precedenza. Non ho dubbi che questo allenamento mentale sia un secondo scopo (oltre al rispetto dell'*Arithmetica*) che si è proposto Franchino Gaffurio con i suoi esempi di proporzioni 'soffistiche'.

¹⁵¹ Da intendersi 'in maniera naturale, normale'.

¹⁵² GIOVANNI ANDREA ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695, Corollari sesto e settimo, pag. 217.

¹⁵³ GIOVANNI ANDREA ANGELINI BONTEMPI, *Op. cit.*, Corollario settimo, pag. 219.

¹⁵⁴ RENATO CARTESIO, *Compendium musicae Renati Descartes*, (citato dalla traduzione italiana di Luisa Zanoncelli, *Breviario di Musica*, Firenze, Passigli, 1990, pag.71).

¹⁵⁵ PRIMO LEVI, *Il rito e il riso in L'altrui mestiere*. Contenuto in Primo Levi *Opere*, III, a cura di Marco Belpoliti, Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, pubblicato su licenza di Giulio Einaudi Editore, Milano 2009 pag. 798. Parlando di *subtilitas*, Levi non si riferiva naturalmente all'*ars subtilior*, ma all'atteggiamento del rabbino Moses Isserles di Cracovia nel commento ad un libro di prescrizioni rituali ebraiche per il giorno del sabato.

II

LA METAMORFOSI DEL TESTO GAFFURIANO DALLE VERSIONI MANOSCRITTE A QUELLA A STAMPA

Il testo del *Practica musice* come si presenta nell'edizione stampata a Milano nel 1496 da Guillaume de Signerre consiste nella rielaborazione e nella riunione di quattro trattati che Franchino Gaffurio ha elaborato tra il 1480 e il 1486 circa. Questi trattati sono stati sempre definiti da tutta la letteratura critica come versioni preparatorie all'edizione e, come si chiarirà, l'ipotesi appare del tutto verosimile. Tali versioni preparatorie sopravvivono grazie a tre manoscritti riconosciuti come gli antecedenti di quelli che nell'incunabolo saranno chiamati libro primo, secondo e quarto. Una versione preparatoria del libro terzo non è ancora stata reperita, è tuttavia possibile che l'unica sua versione sia stata da sempre quella che appare nel *Practica musice* del 1496. L'esistenza dei manoscritti ci offre quello che a mio sapere è il solo caso per lo studio della genesi compositiva di un testo di teoria della musica dell'ultimo quarto del XV secolo.

1. I manoscritti e il loro contenuto.

Il manoscritto di quello che nella stampa verrà definito *liber primus* è conservato a Bergamo, nella Biblioteca Civica Angelo Mai ed ha per segnatura MAB 21 (già Σ.IV.37)

È un manoscritto cartaceo miscelaneo le cui prime diciannove carte conservano il trattato di Gaffurio. A carta 100r si trova il colophon «*Hoc opusculum scriptum et notatum fuit per fratrem Alexandrum de Assolariis de Albino Ordinis Carmelitarum Observantie in conventu nostro Bergomi [...] sub anno MCCCCLXXXVII die prima mensis decembris*». Anche le filigrane visibili indicano il 1487 come probabile anno di produzione della carta del manoscritto¹⁵⁶. È possibile che Fra' Alessandro Assolari abbia ricevuto, per ricopiarlo, un manoscritto del futuro *liber primus* direttamente da Gaffurio, che fu Maestro di Cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo dal maggio 1483 al gennaio 1484.

Luoghi di conservazione di questo codice precedenti alla Biblioteca Angelo Mai sono stati Il Convento dei Carmelitani Osservanti di Bergamo e la Basilica di Santa Maria Maggiore sempre della stessa Città. Il manoscritto contiene molte altre opere (o estratti) di teoria musicale dopo quella di Gaffurio, che occupa le prime 20 carte.¹⁵⁷

Il manoscritto che ci restituisce il testo di quello che sarà il secondo libro è conservato a Cambridge (MA) nella Houghton Library della Harvard University, ed ha per segnatura Ms. Mus. 142 (69 M-23).

È un manoscritto pergameneo riconosciuto come autografo di Franchino Gaffurio. La carta 22v reca una nota di possesso scritta dal sacerdote lodigiano Paolo de' Greci che aggiunge una datazione limitata

¹⁵⁶ «Filigrana: testa di bue, simile al gruppo Briquet 14871-75 (Brescia, seconda metà sec. XV)» Scheda catalografica di SANDRINA BANDERA in *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer e Mario Marubbi, Silvana Editoriale, 1995, pag. 146.

¹⁵⁷ Su questo manoscritto si veda: ANGELO RUSCONI, *Un manoscritto carmelitano di teoria musicale (Bergamo, Biblioteca Civica 'Angelo Mai', MAB 21)*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 20, (1999), pp. 255-300. Sulla teoria degli esacordi di Gaffurio come appare nel manoscritto si veda: STEFANO MENGOLZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 181-226.

all'anno. Nei repertori bibliografici¹⁵⁸ lo si è interpretato come 1480. Secondo il modo quattrocentesco di scrittura dei numeri arabi potrebbe forse più correttamente leggersi invece 1483 o 1485. Perché ciascuno possa giudicare, riporto il facsimile della data (c. 22v)



Il trattato è stato dedicato da Gaffurio al Cavaliere Guidantonio Arcimboldi. (1428–1497) che fu vescovo di Milano dal 1488 alla morte e al quale fu dedicato anche il *Theoricum opus musice discipline* stampato nel 1480.

Questo manoscritto, o quanto meno una sua copia, dovette essere noto al trattatista Giovanni Del Lago, che ne cita un passaggio in una lettera a Giovanni Spataro.¹⁵⁹

Il terzo libro è il solo di cui non si conosca una versione antecedente a quella a stampa. Un indizio che questa sia tuttavia esistita si può ricavare da una delle note a margine scritte da Gaffurio nella copia del trattato *Musica Practica* di Bartolomeo Ramis de Pareja prestatagli da Giovanni Spataro. Giunto alla seconda pagina del *capitulus primus* del *tractatus primus* della *secunda pars idest contrapunctus* del testo di de Pareja, Gaffurio scrive:

Ego autem in tertio *Practicae* nostrae, qui contrapunctus inscribitur, consonantias huiusmodi ternaria distinxi progressionem. Alias etiam dico perfectas, alias imperfectas aliasque medias auctoritatibus quorundam veterum et multis ductus rationibus.¹⁶⁰

La nota al trattato di Ramos è dunque l'unica testimonianza frammentaria del contenuto di una ipotizzata versione preparatoria del libro terzo.

Il manoscritto preparatorio del futuro *liber quartus* è conservato nel Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna ed ha per segnatura A 69.

È un manoscritto cartaceo di 58 carte le cui filigrane rivelano un anno di produzione della carta che potrebbe essere il 1482¹⁶¹, e che potrebbe quindi essere il termine *post quem* per la copiatura del codice. Sembrerebbe essere stato prodotto nell'Italia settentrionale. Una sua caratteristica è quella di riportare gli esempi musicali copiati con un inchiostro più chiaro di quello con cui è stato copiato il testo.

Tra tutti i testi preparatori, questo è il solo a riportare un titolo, ossia *Liber practicabilium proportionum*.

Il dedicatario del trattato è il nobile cremonese Corradolo Stanga.

Possessori noti del manoscritto furono il sacerdote Giuseppe Antonio Magni, cantore nel duomo di Monza, che vi annota il suo nome nel 1741 e che lo regalò nel 1782 all'allora ventiduenne violinista e compositore Wenzel Pichl. Costui ne fece dono a Padre Giovanni Battista Martini nel 1783.¹⁶²

¹⁵⁸ *Répertoire International des Sources Musicales*, B III 6, *The Theory of Music VI. Manuscripts from the Carolingian Era up to c.1500: Addenda, Corrigenda. Descriptive Catalogue* a cura di Christian Meyer et alii, München, Henle Verlag, 2003, pp. 148-149.

¹⁵⁹ Lettera 47, par. 6 dell'edizione BONNIE BLACKBURN, EDWARD E. LOWINSKY, CLEMENT A. MILLER *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pag. 166, 174.

¹⁶⁰ «Io invece nel terzo libro della nostra *Pratica*, che è intitolato “contrappunto”, ho distinto tali consonanze secondo un triplice procedere. Alcune le denomino perfette, altre imperfette e altre ancora medie, secondo le *auctoritates* di alcuni antichi e guidato da molte argomentazioni».

La glossa di Gaffurio si legge in: *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae, impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia MCCCCLXXXII. Nach den Originaldrucken des Liceo musicale mit Genehmigung der Commune von Bologna*, herausgegeben von Johannes Wolf, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, pag. 65.

¹⁶¹ *Répertoire International des Sources Musicales*, B III 6, *Op. Cit.*, pp. 453-455.

¹⁶² Sul contesto di questo manoscritto si veda: GIANLUCA D'AGOSTINO, *Reading Theorists for Recovering 'Ghost' Repertories. Tinctoris, Gaffurio and the Neapolitan Context*, «Studi musicali», 34 n.1, 2005, pp. 25-50.

Nessuna delle versioni preparatorie gode di un'edizione moderna.

Qualunque sia la datazione dei tre testimoni, il momento di produzione della loro carta e soprattutto il loro contenuto non possono lasciare dubbi sulla loro precedenza cronologica rispetto all'edizione milanese del 1496. È pertanto corretto sostenere che riportano versioni preparatorie di quella a stampa.

Gli interventi compiuti da Gaffurio nel passaggio dalle versioni preparatorie manoscritte a quella pubblicata sono classificabili secondo una casistica di quattro tipi:

A) eliminazione di passaggi presenti nel manoscritto (ovvero porzioni di testo non presenti nell'edizione a stampa).

B) riformulazioni, solitamente più estese ed approfondite, di concetti già presenti nei manoscritti.

C) spostamento di frasi o concetti da un luogo ad un altro del testo

D) creazione di nuove porzioni di testo in occasione della stampa del trattato.

Questi casi, divisi per libro, possono essere esaminati nelle tabelle poste alla fine del presente capitolo. Per ogni libro sono state compilate quattro tabelle divise per ciascun tipo. Ogni caso è dotato di un numero ordinale per una più immediata identificazione. Per i casi A, B e C, l'ultima colonna della tabella riporta la carta del manoscritto che contiene il passo citato

In ciascuno dei quattro tipi di intervento sono ravvisabili degli argomenti più volte trattati, atteggiamento che permane di libro in libro.

Per i casi A del primo libro si può notare che nel passaggio dal manoscritto alla stampa Gaffurio ha in genere mirato ad eliminare spiegazioni ridondanti o troppo dettagliate (a volte sino alla pedanteria).

Un concetto eliminato, che compare in due casi, è ad esempio la menzione del trattato manoscritto giovanile *Micrologus vulgaris cantus plani*, le cui teorie non erano più condivise dal Gaffurio maturo all'epoca della stampa (si ritrovano ai casi A 3 e 20).

Più volte citato è pure il concetto secondo il quale una scala modale, per raggiungere la perfezione, deve estendersi di un tono verso il grave rispetto alla sua terminazione ordinaria (casi A 23, 24 e 26).

Ancora eliminate le esortazioni a non abbassare la nota Si del settimo ed ottavo tono, in quanto si renderebbero uguali al primo e al secondo (casi A 26 e 28).

In quelli del secondo libro i temi ricorrenti eliminati consistono nei numerosi riferimenti ai concetti aristotelici di essenza ed accidente applicati alla mensurazione dei valori (casi A 33, 35, in parte 39, 43, 47, 56) e negli accenni, in cui il trattatista lodigiano nomina esplicitamente compositori ed opere, di alcuni comportamenti notazionali compositivi giudicati censurabili (come nei casi A 44, 49, 52, 53, 59, 63). Si può ancora notare l'eliminazione di alcuni concetti già espressi in un luogo precedente del manoscritto (casi A 45 e 67).

Per il quarto libro si ripresentano i casi di polemica contro i compositori responsabili di aver compiuto scelte compositive che per Gaffurio sono degne di biasimo (compaiono nei casi A 70, 71, 74, 75, 76, 77, 81). Non rintracciabili sulla stampa sono ancora le riflessioni su come si possa apprezzare visivamente la diminuzione data dalle proporzioni (il tema peculiare del quarto libro) quando questa non può essere rappresentata dalle ordinarie figure della notazione (casi 73, 78, 79, 80). Alcune osservazioni sul calcolo proporzionale sono state eliminate perchè giudicate inutilmente prolisse (si ritrovano ai casi A 83, 84, 98, 106). Ulteriori casi ricorrenti sono le menzioni di proporzioni che non hanno raggiunto la stampa (A 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 104, 105, 107 e 108). Oggetto di eliminazione sono stati pure gli accenni all'osservazione che le proporzioni possono procedere all'infinito (come si nota in A 94, 96, 97, 100, 101, 102 e 103).

Per i casi B si può notare, in generale, come nel passaggio dalla prima versione a quella definitiva la volontà di maggior precisione nell'eposizione degli argomenti abbia condotto ad una amplificazione del testo. Questa operazione ha prodotto un indubbio approfondimento, ma talvolta anche la perdita della semplicità e linearità riscontrabili nelle versioni dei manoscritti. La riformulazione di passi o concetti è stata sovente accompagnata anche da un cambiamento nelle scelte lessicali: tra le versioni originarie e quella stampata si constata la volontà di abbandonare vocaboli ordinari per sceglierne di più ricercati. Insieme a ciò, si osserva il passaggio da un latino medievale ad uno più umanistico.

Per i casi C devo soltanto segnalare che lo spostamento di un concetto, e per l'esattezza la sua anteposizione, è stato spesso compiuto per farlo risaltare maggiormente agli occhi del lettore. (Altre proposte di spiegazione degli spostamenti si trovano nelle discussioni dei singoli casi C).

Anche per i casi di tipo D si notano concetti o espressioni ricorrenti. Nel libro primo il cambiamento che si verifica il maggior numero di volte concerne i passi in cui l'aggiunta di testo è dipesa da una volontà di maggior precisione o di approfondimento, come nei casi D 5, 15, 16, 20, 23, 24 e 36. Una seconda causa di aggiunte è la citazione di trattatisti greci antichi (osservabile nei casi D 4, 7, 12, 13 e 21) causata dallo studio dei trattati che furono tradotti per Gaffurio da Francesco Burana e Nicolò Leonicensi. Altro riferimento alla greicità è l'aggiunta dei nomi greci dei modi gregoriani (stranamente non impiegati nella versione manoscritta), come si nota in D 32, 33, 34 e 37. Nuovi sono anche i riferimenti al terzo trattato della 'trilogia gaffuriana', il *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*. Essi si notano nei casi D 8, 17, 19 e 21. Non presenti nella versione manoscritta sono i passi in cui Gaffurio dà informazioni sulle prassi musicali del clero ambrosiano, come si vede nei casi D 30 e 36, e naturalmente spiegabili con l'assunzione della carica di maestro di cappella del duomo di Milano. Leggibili nella sola stampa sono anche le allusioni o le citazioni dal *De Musica* di Giorgio Anselmi da Parma, come si può notare nei casi D 10 e 14.

Nel secondo libro la situazione è simile. Esempi di passi più precisi o approfonditi si ritrovano nei casi D 51, 54, 55, 56, 57, 60 e 62. Citazioni da trattatisti greci classici si vedono nei casi D 38 e 39, mentre quelle da Anselmi nei casi 48, 50 e 53. Il caso 44 riporta la menzione di Prosdodimo de Beldemandi.


Le comparazioni tra manoscritti e stampe per il quarto libro mostrano che citazioni dai greci classici o tardo-antichi si distinguono nella riscrittura del primo capitolo (si rimanda al caso B 20), menzioni del trattato *De Harmonia instrumentorum* compaiono in D 67 e l'atteggiamento che ricorre con maggior frequenza è l'aggiunta di precisazioni sui diversi *gradus* delle proporzioni di genere molteplice superparticolare e molteplice superparziale, che si possono ritrovare nei casi da D 76 a D 80.

1. 2. Esemplificazioni e tabelle dei casi.

Per i casi C (spostamento di porzioni di testo) e D (aggiunte di testo) non ho ritenuto opportuno fornire esemplificazioni: quali siano state le metamorfosi del testo dallo stato manoscritto a quello impresso è cosa già di per sé evidente grazie agli schemi che seguono ed ai loro riferimenti all'edizione.

Per i casi di tipo A, si propongono i casi 43 e 44, tratti dal cap. 5 del secondo libro.

<p>Dal ms. di Cambridge, Houghton Library, Harvard University, Ms. Mus. 142 (69 M-23) c. 5r.</p>	<p><i>Practica musica</i> 1496 (II, 5, 10-14).</p>
--	--

<p>Ligaturarum nam principijs tria accidunt scilicet proprietas: non proprietas: et opposita proprietas: quę cum ab invicem essentialiter differant: notulas ipsas quibus applicantur secundum proprietas virtutes et nomine et quantitate invicem differentes constitu ut[sic].</p> <p>Omnis itaque ligatura ascendens cuius prima notula non habuerit virgulam ascendentem vel descendentem ab aliquo latere dicitur cum proprietate ut hic</p>  <p>Item omnis ligatura descendens cuius prima notula habuerit virgulam descendentem a latere sinistro dicitur cum proprietate ut hic¹⁶³</p>  <p>Omnis namque ligatura cum proprietate primam notulam facit brevem.</p> <p>hinc patet error Tinctoris qui in suo <i>tractato de notis et pausis</i> capitulo decimo posuit primam notulam in corpore obliquo in ligatura ascendente cum proprietate longam hoc modo</p>  <p>est nam brevis secundum Johannes De Muris et magistros parisienses et alios auctores.</p>	<p>Ligaturarum principia. Alia cum proprietate dicuntur: Alia sine proprietate: Alia cum opposita proprietate.</p> <p>Omnis enim ligatura ascendens: cuius prima notula nullam habuerit virgulam ascendentem vel descendentem cum proprietate dicitur ut hic</p>  <p>Item omnis ligatura descendens cuius prima notula virgulam habuerit descendentem lateri scilicet sinistro adherentem cum proprietate dicitur ut hic:</p>  <p>Omnis vero ligatura cum proprietate primam notulam reddit brevem.</p> <p>Errant idcirco qui primam obliqui corporis notulam in ligatura ascendente longam ponunt hoc modo</p> 
---	---

La prima differenza che emerge dal confronto tra i testimoni consiste nell'eliminazione del riferimento all'opposizione *essenza/accidenti* presente nel primo passo eliminato: «essentialiter differant» sta ad indicare che le *ligaturae cum proprietate* e quelle *sine proprietate* sono differenti per *essenza*, e non per un semplice *accidente*, ed è questo che porta ad una differenza di significato. Nella versione definitiva Gaffurio ha eliminato questo concetto, in linea con una tendenza generale di decisa riduzione dei riferimenti a quella concezione di origine aristotelica (di cui forse non era totalmente convinto, e di cui ha probabilmente compreso di aver spesso abusato.). Una seconda differenza è di carattere

¹⁶³ L'ultima *ligatura* è incompleta a causa del taglio del margine destro della carta del manoscritto.

linguistico: l'aggiunta per la stampa del termine *difficilior* «adherentem», inserita al solo scopo di dar mostra di essere un provetto latinista, padrone anche dei vocaboli più inusuali. La terza e più importante differenza consiste nell'eliminazione della polemica contro Tinctoris, di cui giungeva a citare l'opera ed il capitolo che conteneva il passo incriminato ed al quale opponeva, evidentemente come rappresentante di un maggiore grado di *autoritas*, Johannes de Muris ed altri non identificati maestri parigini¹⁶⁴. Nella stampa, seguendo anche in questo caso un principio generale che l'ha guidato nella riscrittura, ha preferito eliminare espressioni caratterizzate dal troppo livore e soprattutto da riferimenti precisi a trattatisti e compositori. Gli esempi musicali riportano forme differenti di ligature, ma quel che conta (ed è ciò di cui tratta Gaffurio) è il valore della loro prima nota (sempre una breve). Si nota come la presenza della forma oblunga ascendente sia presente fin dal primo esempio dell'estratto (di cui è la quarta forma), ma sia stata eliminata nell'esempio corrispondente della versione a stampa. Gaffurio ha creduto opportuno dedicarle una trattazione particolare evitando di farla vedere sia pure *en passant*.

Per i casi di tipo B, si propone la lettura integrale del primo capitolo del quarto libro nella sua versione manoscritta dal codice del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna A 69, cc.2r-3v (nella colonna sinistra della tabella) e in quella della stampa del *Practica musice* (nella colonna destra). Il motivo di questa scelta sta nel fatto che in nessun altro luogo del *Practica musice* si è verificato un così alto grado di ricomposizione testuale.

De Diffinitione et figuratione proportionis et declaratione figurarum proportionabilium. Capitulum primum.

Cum apud cantores sola maioris et minoris inæqualitatis soleat proportio in figurabilibus compositionibus considerari: tractaturus ipsas practicabiliter quoque plurima de ijs declaranda: ut divisionem proportionis communiter et proprie sumptę et proportionis rationalis ab irrationali que diffusius in prima parte theorica capitulo primo tertij libri promulgata sunt omittendo: necessarias huiusmodi facultati proportionis diffinitionem elucidare constitui: Est igitur proportio duorum terminorum eiusdem generis et quantitatis invicem habitudo: et Notanter dicitur eiusdem generis et quantitatis quare si tres breves temporis perfecti comparare volueris duabus brevibus temporis imperfecti in proportionem sexqualtera non est possibile. Cum brevis temporis perfecti differat in quantitate a brevi temporis imperfecti. Terminus nam in proportioni consideratione dicitur numerus: Est insuper notandum quod musici æqualitatis proportionem minime considerant

De Diffinitione: et Distinctione proportionis. Caput primum.

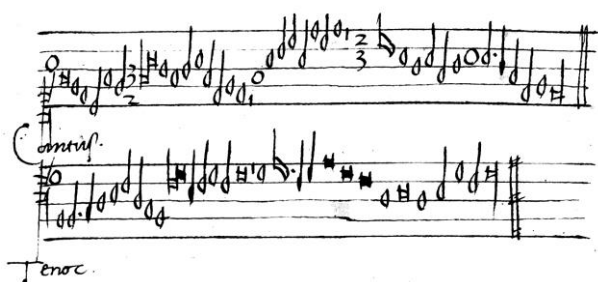
¹ Proportio apud Euclidem est duarum quantaecumque sint eiusdem generis quantitatum certa alterius ad alteram habitudo. ² Verum Alia rationalis: Alia irrationalis. ³ Proportio rationalis est duarum comensurabilium quantitatum in discreto vel in continuo ad se invicem comparatio. ⁴ In discreto quidem ut sex ad quattuor ac reliquæ numerorum relationes quorum aliqua datur comunis mensura utrumque eorum precise conducens: namque binarius ter ductus senarium numerat: bis vero quaternarium: hinc ipsorum dicitur communis mensura. ⁵ In continuo vero ut linea tripedalis ad lineam bipedalem quarum semipedalis aliquotiens sumpta ambas mensurans dicitur mensura comunis. ⁶ Atque in ponderibus quantitas novem unctiarum ad sex unctiarum quantitatem quarum pondus trinm unctiarum noscitur mensura comunis. ⁷ Huiusmodi quantitates in principio decimi Euclides ipse comunicantes vocat. ⁸ Irrationalis proportio est duarum quantitatum incommensurabilium invicem relatio: ut diameter quadrati ad costam eiusdem quorum nulla reperitur mensura comunis ambas ipsas

¹⁶⁴ La forma obliqua trattata da Gaffurio è oggi comunemente trascritta come *longa-brevis*, secondo i principi di Tinctoris. Bisogna anche aggiungere che essa è di difficile reperimento nella musica coeva ai due trattatisti.

quorum equalium terminorum nulla datur *diversitas*: nullumque signum inaequale: Sed inaequalitatis proportionibus pertractat et suscipit musica facultas. Harum nam alia maioris inaequalitatis alia minoris. Maioris inaequalitatis proportio est cum maiore numerus comparatur et superest minori: minoris vero inaequalitatis proportio dicitur cum minor numerus comparatur et superponitur maiori: Proportio itaque inaequalitatis in cantibus figuratis consita est aequivalens numeri maioris cum minore vel minoris cum maiore in prolatione et divisione mensuratio ut hic patet.

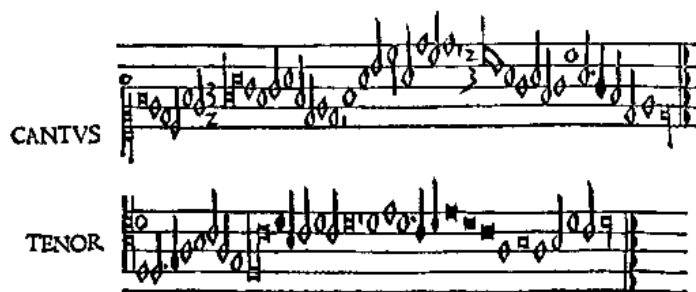
quantitates precise mensurans: quod in septimae propositionis decimi Euclidis expositione Campanus et Albertus in suis proportionibus notissime comprobant.⁹ has autem incommensurabiles quantitates Euclides surdas vocat.¹⁰ Verum Irrationalis huiusmodi proportio ab Arythmetica consyderatione disiungitur cum omnium numerorum (quod mathematici consentiunt) unitas saltem sit mensura comunis.¹¹ Nos tamen Irrationalitatem quandam harmonice consyderantes: et eas quae consona intervalla in chordotono illaesa non metiuntur in secundo tertij theoricæ Irrationales proposuimus (non incongrue quidem) namque ipsarum dimensionum nulla dignoscitur mensurae comunis integritas. ut in harmonici instrumenti descriptione probabimus.¹² Cum igitur Arythmetica proportio in numeris constet: Geometrica in continuis: [-f.eeviv-] Stereometrica in libratione ponderum: quae et a nonnullis geometricae ascribitur: Musica proportio (earum particeps) mutua consyderatione procedit.¹³ Ducibus namque numeris in chorda sonora quae continua est sonos disponit ut in quinto theoricæ proposuimus: latiusque in eo opere dicemus quod de harmonico Instrumento secundum diversa genera descripturi sumus.¹⁴ Rursus numerorum opera (quod presentis loci est) sonos complectitur secundum temporis successionem.¹⁵ Inde duplicem proponimus musicae proportionis effectum: primum in sonorum dispositione per consona intervalla (quod theorici est) alterum in ipsorum temporali quantitate sonorum per notularum numeros: qui activae seu practicae ascribitur consyderationi.¹⁶ In quocunque igitur genere sermo noster rationali immorabitur proportionem quoniam in uniuscuiusque proportionis terminis aliqua (saltem unitas) consistit mensura comunis.¹⁷ Consyderatur plerumque proportio et in potentijs ut Albertus et Ioannes Marlianus in suis proportionibus comprobant: plerumque etiam in locis et temporibus ut Plato in Thimeo et omnis philosophorum scola consentiunt inquantum scilicet aliquid maius est altero vel ei aequale: quod proprium quantitatis est ut testatur Aristoteles in predicamentis.¹⁸ Qua re primo proportionem quantitati discretæ et continuæ: inde sonis: locis: temporibus: ponderibus ac potentijs inesse necessum est.

¹⁹ Est et proportio aequalitatis duarum quantitatum aequalium invicem respectus ut duorum ad duo: et



Patet namque ex prædictis diffinitionibus quod cum figuratur aliqua proportio in cantibus similes figure sibi consimilibus semper proportionatur: ut semibreves minoris prolotionis semibrevibus minoris prolotionis: et breves temporis perfecti brevibus temporis perfecti et e converso: et sic de singulis. Ex quo in descriptione et figuratione proportionibus fugienda et evitanda est dilatio et dubietas nam omnis proportio ex proprijs numeris signanda est neque nam unicus numerus proportionem constituit: cum proportio sit duorum numerorum inaequalium sibi invicem commensuratio: Id est propterea notam quod duobus modis solet a musicis in cantibus proportio constitui, uno modo cum notule proportionabilis referuntur notulis precedentibus eiusdem compositionis: et tunc rectum arithmetices musicesque ordinem servant: et ipse proportionales virtutes proprias operari noscuntur ut diffusius patet in moteto nostro ad Johannes Tinctoris: *Nunc eat et veteres* et in quampluribus aliorum compositionibus. Alio modo cum notule

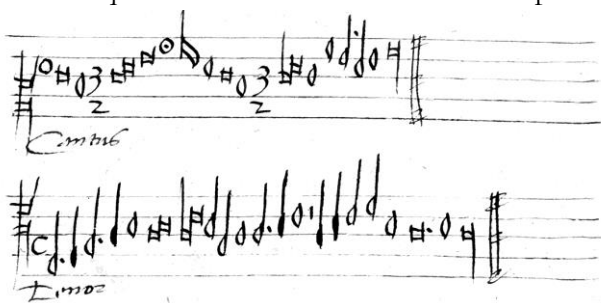
Lineae bipedalis ad lineam bipedalem.²⁰ Inaequalitatis autem proportio est duarum inaequalium quantitatum ad invicem relatio ut quattuor ad tria: et lineae tripedalis ad bipedalem.²¹ Harum autem inaequalium proportionum alia maioris inaequalitatis dicitur quum scilicet maior quantitas minori coequatur per relationem. Ut quattuor ad tria. Alia minori inaequalitatis: quum minor quantitas maiori coequatur in relatione ut tria ad quattuor.²² Erit igitur in cantilenis inaequalitatis proportio aequivalens maioris consimilium notularum numeri cum minore: vel minoris cum maiore in divisione et pronuntiatione mensuratio ut hic patet.



[ex. 161]

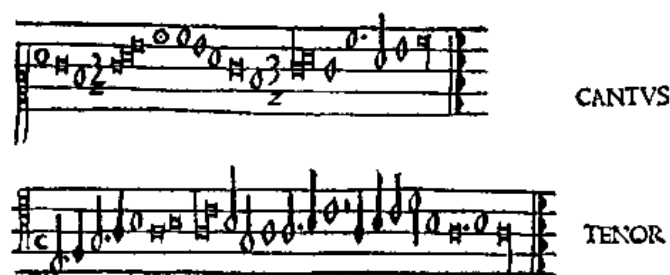
²³ Constat enim ex superiore proportionis diffinitione (ut et in disposito concentu percipitur) figuras seu notulas omnes sibi consimilibus nomine et quantitate in quacunque proportionem comparari: puta semibreves minoris prolotionis semibrevibus minoris prolotionis: ac breves temporis perfecti brevibus temporis perfecti.²⁴ Quod si secus disposita fuerit proportio ut (exempli gratia) sesquialtera in acutiore concentus parte tres breves temporis perfecti connumerans duabus brevibus temporis imperfecti in tenore dispositis absurdam senties sesquialteram huiusmodi consyderationem cum tres ipse breves temporis perfecti duabus brevibus temporis imperfecti in quantitate dissentiant:²⁵ nanque si earum partes quae invicem in quantitate conveniunt proportionabiliter conspexeris videlicet novem semibreves minoris prolotionis quattuor semibrevibus eiusdem minoris prolotionis: non utique sesquialteram quae proprijs numeris signata est sed duplam sesquiquartam propottionem invenies: atque id Idem proveniet quum tres maioris prolotionis semibreves duabus minoris prolotionis semibrevibus secundum sesquialteram ipsam duxeris coequandas:²⁶ quod presens

proportionabiles referuntur ad notulas alterius compositionis: puta cum notulę cantus vel contratenoris referuntur ad notulas tenoris tanquam ad fundamentum relationis et tunc si tenor ipse cum cantu et contratenore in quibus fuerit constituta proportio: sint consimilibus quantitativis accidentibus compositi: proportiones ipse rectum *pariter* et eundem ordinem que quum *precedentibus figuris* in una eademque compositione referuntur retinent: observare probantur ut in superiori exemplo aperte monstratum: Secus autem si tenor et cantus alięque compositiones diversis accidentibus quantitativis constituti fuerunt nam tunc figurę proportionabiles unius compositionis ad figuras sibi similes nomine tantum: alterius compositionis puta tenoris non debent proportionabiliter referri: cum non sint eiusdem quantitatis. Ut hoc declaratur exemplo



Probatum itaque ex hoc exemplo notulas cantus non posse referri ad notulas tenoris: recta proportionem computata: quoniam non sunt eiusdem quantitatis: hic maximum sequitur inconueniens quod scilicet duplam sexquiquartam proportionem pro sexqualtera computamus quare tres ipsas breues temporis perfecti a duabus brevibus tenoris temporis imperfecti comparamus. Cumque tres ipsae breues perfecte novem constituent semibreves minoris prolationis et ipse duę breues imperfecte quatuor tantum semibreves eiusdem minoris prolationis contineant si novem ipsas dictis quattuor semibrevibus comparaveris que sunt eiusdem quantitatis duplam sexquiquartam proportionem ex rprp confici prenotabis idem quoque inconueniens sequitur ex secunda ibi in prolatione maiori permutata sexqualtera circa semibreves que cum duabus semibrevibus minoris prolationis in tenore

probat concentus.



[ex. 162]

[-f.eevijv-] ²⁷ Debet autem omnis proportio in numerabili notularum dispositione proprijs numerorum characteribus describi: quo dubium ac dilatio discretionis absistat. ²⁸ Namque si unico numeri characterem proportionem signaveris: puta ternario sesqualteram (quod aliorum pace dixerim) ternarius ipse non modo ad binarium ad quem sesqualteram monstrat: sed et ad unitatem in tripla: et ad quaternarium in subsesquiteria: atque ad reliquos singulos pro instituentis arbitrio eodem modo posset comparari. ²⁹ Sic igitur describendi sunt proportionum termini inter notulas ut numerus alteratus superponatur recto ac precedenti termino hoc modo $3/2$ sive clarius dixerō numerus reducibilium notularum superscribatur numero proxime praecedentis numerositatis ad quem reducitur. ³⁰ atque ita clara et notissima erit disposita in cantilenis proportio: quae veluti quum praecedentem temporis vel prolationis numerositatem respexerit: naturalem consequetur numerorum proportionabilium consyderationem: ³¹ ita quoque si (verbi gratia) inter notulas concentus acutioris

<p>proportionetur eandem duplam sexquiquartam in minimis que invicem conveniunt in quantitate producunt. In hoc nam inconueniens incidit Dufay in suo <i>Qui cum Patre</i> in <i>Missa sancti Antonij</i> nec hoc solum sed intolerabile aliud cum scilicet zipheram ternarij numeri solam pro ipsa sesqualtera proposuerit nam proportio est duorum numerorum non unius invicem habitudo. Item aliud adduxit inconueniens eum scilicet modum minorem perfectum per circulum: et tempus perfectum per ipsam ternarij numeri ziphrum voluerit intelligi ut praediximus in <i>Practica figurabili</i>.</p>	<p>ascripta sit ad alteriusque partis (puta tenoris) notularum numerositatem deducta: eandem pariter naturalem numerorum dispositionem imitatione conspiciet.³² Secus autem quum tenor et concentus dispari fuerint quantitate dispositi.³³ In reliquis quoque cantilenae partibus ad se invicem conducendis: idem consyderandae proportionis modus eveniat necesse est.</p>
--	--

Benché il primo capitolo dell'ultimo libro dell'opera di Gaffurio riporti un titolo molto simile tanto nella pubblicazione del 1496 quanto nel manoscritto di Bologna, il testo è stato oggetto di una radicale riscrittura. Si nota la mancanza delle citazioni da Euclide e da Giovanni Campano, Alberto Magno e Giovanni Marliani (cap.1, 1, 8 e 17).

Poiché, spiega il teorico, i cantori sono soliti fare uso delle sole proporzioni di ineguaglianza maggiore o minore, compete anche a questo trattato offrirne una illustrazione, omettendo però ciò che già è stato scritto nella prima parte del primo capitolo del terzo libro del *Theoricum opus musicae discipline*. Stabilito ciò, Gaffurio definisce la proporzione come rapporto reciproco di due termini dello stesso genere e quantità. Ci prega poi di fare attenzione all'espressione "stesso genere e quantità", perché se, ad esempio, si volesse istituire una proporzione tra tre brevi nel tempo perfetto e due brevi in quello imperfetto credendo di mettere in atto una sesqualtera, si agirebbe scorrettamente. È noto infatti come una breve perfetta sia di diversa durata rispetto ad una imperfetta.

Gaffurio informa poi che i musicisti non si servono di proporzioni di eguaglianza, in quanto tra i termini (ovvero, come viene spiegato, i numeri) di tali proporzioni non c'è alcuna diversità, bensì solo di quelle di ineguaglianza. Di queste abbiamo due sottogruppi, quelle di ineguaglianza maggiore e quelle di ineguaglianza minore. Nelle prime un numero maggiore viene confrontato con uno minore, nelle seconde accade il contrario. Secondo la matematica dei nostri giorni, le prime sono dette frazioni proprie, e le seconde improprie.

Nei "canti figurati" la proporzione consiste nella mensurazione equivalente per divisione (ovvero per *tempus*) e prolazione di un numero maggiore (di note) con uno minore o viceversa. A questo punto si trova il primo esempio musicale, riportato nella stampa con cambiamenti trascurabili.

Gaffurio prosegue spiegando che, come è chiaro dalle definizioni precedenti, si debbono proporzionare figure simili con figure simili, ovvero delle semibrevis in prolazione minore con semibrevis in prolazione minore o brevi sotto il *tempus* perfetto con brevi sotto il *tempus* perfetto.

L'argomento che segue riguarda il modo di scrivere le proporzioni. Una proporzione dev'essere espressa in primo luogo con caratteri numerici, ed in secondo luogo questi non dovranno mai essere meno di due.

Veniamo inoltre informati di come i musicisti impieghino le proporzioni nei loro canti in due occasioni: o tra due sezioni di una composizione di cui la seconda sia sottoposta a proporzione (e quindi crei un contrasto ritmico con la sezione precedente), come si vede nel mottetto gaffuriano (ora perduto)

dedicato a Johannes Tinctoris *Nunc eat et veteres* ed in moltissime altre composizioni; o quando una voce presenta note sottoposte a proporzione e le altre voci conservano le note in *integer valor*.

Per dimostrare senza incertezze l'impossibilità che si crei una proporzione quando questa compare tra voci dotate di organizzazioni mensurali differenti, Gaffurio offre un secondo esempio musicale che ritroviamo anche nell'*editio princeps* senza variazione alcuna. In esso le note del *cantus* non possono essere correlate a quelle del *tenor* secondo un calcolo proporzionale corretto perché è impossibile sottoporre a proporzione note di mensura differente. Quella rappresentata, a dispetto di ciò che si potrebbe inferire da un'osservazione superficiale, non è poi la proporzione sesquialtera (3/2), bensì la dupla sesquiquarta (9/4), perché sono state messe in relazione tre brevi di tempo perfetto con due brevi di tempo imperfetto, ovvero nove semibreve contro quattro. Lo stesso si ha, ma al livello delle minime, nella proporzione successiva.


Gaffurio spiega quindi che in errori simili è caduto nientemeno che Guillaume Dufay, nel suo *Qui cum Patre* della *Missa Sancti Antonii*¹⁶⁵. Nel brano citato il compositore franco-fiammingo non si è solo limitato a confondere la dupla sesquiquarta con la sesquialtera, ma ha voluto indicare quest'ultima con la sola cifra tre (quando sappiamo, dice Gaffurio, che la proporzione è il rapporto di *due* termini – e il concetto è ripetuto ancora una volta...). Dufay ha poi osato rappresentare il *modus* minore perfetto con un circolo e il tempo ternario con la cifra tre (ha cioè impiegato un segno di *modus cum tempore*, cui Gaffurio fu sempre fortemente opposto.). Questi errori, ci insegna ancora il teorico lodigiano, sono stati già discussi da lui nel suo *Practica figurabili* (quello che sarà il libro secondo del *Practica musice*?). Con queste parole si conclude il primo capitolo.

LIBRO PRIMO

Casi A

N.	Cap.	Concetto non reperibile nella stampa	C.
1	2	Titoli diversi tra manoscritto e stampa. Il manoscritto riferisce infatti che si tratterà del tono, dei semitoni e delle note, senza nominare né i nomi delle sillabe né le <i>distantiae</i> fra i suoni.	1r
2	2	Dopo la definizione di cosa sia il tono, nel manoscritto è presente un paragrafo che non ha raggiunto la stampa. Vi si legge che ogni volta in cui si debba pronunciare il fa sopra il mi, la nota <i>coniuncta</i> dev'essere 'alleggerita' ed eseguita più soavemente a causa dell'intervallo di semitono minore fra le dette note. Le restanti voci devono al contrario essere eseguite nel modo ordinario, ma l'esecuzione del semitono maggiore dev'essere assolutamente evitata in quanto <i>pessima et dissona</i> , essendo composta da due diesis ed un comma. Segue la spiegazione di cosa sia il comma e di come l'unico luogo dell'introduttorio dove sia possibile apprezzarlo sia nel bfa H mi posto dopo Alamire, in cui il H mi è più acuto del bfa di due diesis ed – appunto – un comma. Se si volesse poi "averlo sotto gli occhi e toccarlo con mano", bisognerebbe ritrovarlo nel monocordo seguendo le indicazioni esposte nell'ultimo libro della prima parte del <i>Theoricum opus musice discipline</i> .	1r-1v
3	2	Presente dopo la definizione di intervallo, è stata poi eliminata dalla stampa la frase subito seguente che rendeva edotto il lettore di come sugli argomenti citati possa leggere ancora nella prima parte (di quale testo? non è indicato) e	1v

¹⁶⁵ Questo autore e quest'opera sono citati nel libro quarto dell'edizione a stampa (IV, 5, 40).

		nel <i>Micrologus vulgaris cantus plani</i> , dedicato al sacerdote Paolo Greco, concittadino di Gaffurio.	
4	2	Il teorico lodigiano spiega che per S. Isidoro un <i>neuma</i> è la congiunzione di note presenti in qualsiasi modo si formi, distingua, unisca e concluda un canto, che si pone tanto all'inizio quanto alla metà o al termine di un canto e il cui tono (ultimo suono?) deve sempre terminare nella confinale del tono stesso. Tramite i neumi l'udito può comprendere facilmente il modo in cui ci si trova; ne consegue che si dice propriamente neuma qualsiasi modo in cui sia composta ogni figura di più note che comprenda una diapente o una specie di diatessaron che sia parte della specie di diapente.	2r
5	2	la descrizione della forma del <i>climacus</i> non è differente tra manoscritto e stampa se non nel paragone tra la forma delle "semibreve" di cui si compone il neuma e il grano dell'orzo ¹⁶⁶ , che si può leggere soltanto nel chirografo bergamasco.	2v
6	3	Compare nel manoscritto una similitudine tra 'chiave' intesa come oggetto che ha effetto sulle serrature e 'chiave' quale segno della notazione musicale. Gaffurio insegna che come con le chiavi si chiudono le porte perché mobili e suppellettili siano conservati, così con le chiavi musicali si fissano le note in modo da poterne comprendere i <i>vocum nomina</i> e la loro gravità o acutezza.	2v
7	3	Immediatamente dopo il segno della chiave di Csolfa, nel manoscritto leggiamo che quando una nota viene posta nella linea delle chiavi di Ffa e Csolfa può essere denominata in entrambi i casi 'fa', infatti la <i>quadrata vox</i> , nella cui proprietà e deduzione termina il primo tetracordo (compreso in un intervallo di diatessaron) fa variare i nomi delle note grazie alla mutazione. Si legge ancora che spesso la nota nella linea della chiave di Csolfa può essere denominata anche sol, che è la quinta sillaba dell'esacordo per b molle, e ciò perché abbiamo un  quadrato posto sotto la linea dov'è scritta la chiave (e se ne da un esempio, assente nella stampa), ma quando il b è rotondo, la sillaba da pronunciare in corrispondenza della chiave sarà fa.	2v-3r
8	3	Subito dopo l'esempio che nella stampa è il n. 14 abbiamo nel solo manoscritto una estesa considerazione secondo la quale il terzo modo di eseguire (quello che unisce un testo alle note) si ha anche nei canti figurati, o nella narrazione delle gesta e della gloria dei regnanti, o ancora nelle <i>cantilenae</i> accompagnate da strumenti e <i>cytharae</i> , come si è detto più diffusamente nella prima parte del primo capitolo del primo libro (non possiamo però sapere di quale testo). Dato che il primo modo di eseguire, ovvero solmizzando, è il più facile ed il più adatto per educare i fanciulli (come Gaffurio scrive di aver mostrato chiaramente nella prima parte del capitolo sesto dell'ultimo libro) si continua ad illustrare l'esecuzione considerata con le sole note.	3v
9	3	Nella definizione di ditono fornita nel manoscritto, si legge che questo vocabolo deriva da 'dya', che come la γ greca ha il significato di 'due'; e tono, dunque il significato complessivo è 'due toni uniti'.	4r
10	3	La sezione di testo tra «sol autem sonitus» e «quod his notulis probatur» (3, 32	4r

¹⁶⁶ Tale similitudine sarà ripetuta nel secondo libro, quando sarà trattata la figura della semibreve.

		nella stampa) continua nel testimone manoscritto con una frase sull'intervallo Fa – La, definito ditono, così come è più esteso anche il relativo esempio musicale.	
11	4	Subito dopo aver citato la definizione di Tinctoris (4, 2 nella stampa), si legge nel solo manoscritto che essa si trova nella sua <i>'Musica plana'</i> . ¹⁶⁷	5r
12	4	Per la stampa non è stato conservato il paragrafo leggibile nel manoscritto nel punto corrispondente a 4, 3-4. In esso si cita il verso di Virgilio che apre il secondo capitolo dell'edizione del 1496 (2, 1) e si dà una risposta alla domanda sul motivo per il quale Guido d'Arezzo non abbia escogitato sette sillabe per le note quando altrettante ne esistono in un'ottava e, come mostra la <i>musica mundana</i> , sette sono anche i pianeti. Gaffurio risponde che avendo la musica tre specie diverse di tetracordi compresi in sei nomi di suoni, più di questi non sono necessari, come si spiega più diffusamente nella prima parte del capitolo secondo dell'ultimo libro. (non ulteriormente specificato)	5r
13	4	Sulle proprietà, ovvero sulle qualità per b duro, naturale o molle degli esacordi, nel solo manoscritto si leggono tre spiegazioni sulla loro origine e la ragione del loro nome. Quella naturale fu così denominata perché illustra il genere diatonico, ovvero il primo che i filosofi, seguendo la natura, scoprirono nel monocordo in tutta semplicità. La proprietà per b molle fu chiamata in questo modo perché possiede il b rotondo, suono più soave e molle rispetto all'intervallo di tono, mentre quella per \square quadrato prese questo nome per contrapposizione alla proprietà molle.	5v
14	4	Esclusiva della versione manoscritta è la descrizione di come si possa attribuire un nome anche alle <i>voes</i> più gravi di l'ut o più acute di eela (nel manoscritto indicato come Ela!). Nel primo caso si finge che al posto della più bassa nota dell'esacordo vi sia Gsolreut, mantenendo ferme tutte le proprietà e le disposizioni delle voci; nel secondo si finge che eela sia Elami, ovvero si trasportano i nomi dell'ultimo esacordo di un'ottava verso l'acuto. Ciò non è riportato nella stampa molto probabilmente perché Gaffurio ha voluto mantenersi strettamente nell'ortodossia guidoniana, senza presupporre note che oltrepassino l'introduttorio.	6v
15	4	Tra le descrizioni delle mutazioni su Gsolreut e quelle su Alamire, il manoscritto riporta considerazioni sulla mutazione indiretta non del tutto uguali a quelle presenti nel punto analogo nella stampa (4, 53). Si spiega infatti che tale mutazione (di cui si introduce il nome senza dare alcuna definizione, almeno non nell'immediato) è stata inventata per evitare la permutazione che potrebbe esserci in bfa \square mi - come accade nella sesta mutazione di Gsolreut - la quale si può compiere tanto ascendente quanto discendente, a differenza di ciò che insegna Marchetto da Padova e molti altri che la propongono soltanto discendente. Si dà poi l'avvertimento di mutare il meno possibile, come consiglia il <i>dictum</i> aristotelico (amatissimo e citatissimo da Gaffurio) secondo il quale si fa invano con molti mezzi ciò che si può fare con pochi.	8r

¹⁶⁷ Ossia l'*Expositio manus*.

16	4	Nel solo manoscritto abbiamo una considerazione abbastanza estesa sulla permutazione. Vi si legge che questa tecnica è da fuggire ed evitare in quanto avversa alla ordinaria tecnica delle mutazioni, e il modo per ottenere questo fine è denominare diversamente la nota che precede quella che potrebbe far utilizzare questa rischiosa tecnica. Ad esempio, se si denomina sol e non fa ¹⁶⁸ la quinta nota dell'esempio fornito (n. 39) si scende dall'esacordo duro a quello molle e non si utilizza la <i>permutatio</i> . Se però non si potesse, “è allora inevitabile che la permutazione accada”, come si vede nella nona nota dell'esempio fornito (ancora un Si) e dunque si sale dalla proprietà di b molle a quella di ♭ quadrato.	8v
17	5	Data la definizione di diatessaron come consonanza di quattro suoni, il solo manoscritto si dilunga nello spiegare che una <i>consonantia</i> è una mescolanza di un suono acuto e di uno grave, e poiché l'acutezza e la gravità sono diverse (od opposte) ecco che un sinonimo di <i>consonantia</i> è <i>harmonia</i> . Tale vocabolo, come ha scritto Boezio nella sua <i>Arithmetica</i> , ¹⁶⁹ ha il significato di unione di più cose e concordia di ciò che è dissenziente. Ne consegue che tutto ciò che consiste di contrari è congiunto da una certa armonia, e dunque la <i>consonantia</i> è la concordia di suoni reciprocamente dissimili uniti in uno solo.	9v- 10r
18	5	Assente dalla stampa l'etimologia con riferimenti alla lingua greca del vocabolo <i>diatessaron</i> .	10r
19	6	Eliminazione della spiegazione etimologica per il termine greco <i>diapente</i> .	10v
20	6	Nella frase che concludeva il capitolo nella versione preparatoria Gaffurio invita il lettore a scoprire alla fine del capitolo settimo della prima parte (di un testo non indicato) e nel <i>Micrologus vulgaris</i> perché le specie della diapente non inizino né in Are né in Alamire.	11r
21	7	Non è stato affidato alla stampa ciò che nel manoscritto stava al posto del paragrafo 7, 4-5, ovvero l'osservazione secondo la quale nell'ordine dell'introduttorio si nota come, superate le prime sette lettere, la prima viene replicata come ottavo grado e il nome dell'ottava voce è uguale a quello della prima (Gaffurio si ripete senza avvedersene! Si comprende un ulteriore motivo della cancellazione di questo passaggio).	11r- 11v
22	8	Al posto dei paragrafi 8, 18-20 nel manoscritto si legge un paragrafo abbastanza esteso che espone come essendo stato detto nel capitolo quinto che ogni intervallo di diatessaron si considera in un unico tetracordo, se ci si trova di fronte ad un passaggio melodico (in qualsiasi tono sia) in cui si discende da bfa ♭ mi a Ffaut, prima di raggiungere Csolfaut si deve fare attenzione a passare sempre all'esacordo per b molle, affinché nel tetracordo risuoni questa consonanza pure se il modo della composizione di per sé non lo richiedesse. Questa istruzione sulla <i>musica ficta</i> non è stata giudicata degna di essere consegnata ai torchi dell'impressore.	13r
23	10	Nel solo manoscritto si legge che in alcune composizioni nel terzo modo	15r

¹⁶⁸ oggi la chiameremmo Si.

¹⁶⁹ Si intende naturalmente il *De Institutione Arithmetica*.

		possiamo spesso notare l'estensione di una sola nota al di sotto della sua finale.	
24	12	L'autore si è rifiutato di trasmettere al testo a stampa quanto compare subito dopo l'esposizione delle specie di diapente e diatessaron. (tra 13, 1 e 13, 2) In questo passaggio Gaffurio informa che per la perfezione della scala del quinto modo c'è bisogno di un grado al di sotto della sua finale.	16r
25	12	Non è stata riportata nella stampa, dopo «his notulis fa la fa» (12, 4) la considerazione che spiega come queste tre note esprimano la terza specie della diapente (sarebbe stata una frase ridondante).	16r
26	14	Al punto che nella stampa sta tra 14, 2 e 3 si hanno nel solo manoscritto le osservazioni su come anche il settimo modo abbisogni di un grado sotto la sua finale per raggiungere la perfezione e non debba essere mai cantato con il si bemollizzato, poiché se così si facesse si cambierebbero le specie di cui si compone e non vi sarebbe alcuna differenza tra esso e il primo.	17r
27	14	Nel chirografo leggiamo una estesa (ma alquanto confusa) considerazione sull'antifona « <i>Nos qui vivimus</i> » (es. 83 della stampa). Gaffurio spiega che la citata antifona è in un modo imperfetto, perché manca di una voce per portare a termine la sua specie di diatessaron sopra la diapente. Il modo non raggiunge la distanza di tono che la completa oltre la sua finale, cosa che ciascun modo autentico richiede sotto la sua propria finale eccezion fatta per il quinto (che si completa con un semitono minore aggiunto sotto la sua finale [ovvero Mi-Fa]). La suddetta antifona è di tono irregolare poiché si conclude con la nota con cui termina la sua specie di diapente, nota che nei restanti modi si costituisce come termine confinale ancorché il settimo modo naturale e proprio raramente (se non mai) la utilizzi come confinale. In un tono acquisito, anche la confinale si dirà acquisita. Ognuna nota compresa nella diapente iniziale [di un modo] può chiamarsi confinale, e il modo termina in essa irregolarmente.	17v
28		il manoscritto riporta la considerazione secondo cui anche l'ottavo tono deve essere cantato sempre senza mai servirsi del si bemolle, e ciò per la stessa ragione indicata nella trattazione dedicata al suo autentico. Infatti, come quello sarebbe indistinguibile dal primo, così questo diverrebbe uguale al secondo.	18r

Casi B

N.	Cap.	Riformulazione significativa	C.
1	1	L'inizio della parte conservata del manoscritto informa il lettore su come sia possibile distinguere le voci (ovvero le note) delle sequenze esacordali in tre gruppi: le prime otto sono le voci gravi, le seguenti sette quelle acute e le restanti (cinque, ma non è indicato) sono le voci sopracute o acutissime. A questa distinzione segue la sequenza completa delle note disponibili nell'introduttorio con l'indicazione, per ciascuna di esse, se sia scritta in una riga o in uno spazio. Nella stampa questi argomenti vengono affrontati subito prima della xilografia che mostra l'ordine degli esacordi disposti entro canne d'organo, ma esposti con un altro lessico.	1r
2	2	La parte di testo a stampa tra 2, 7 e 13 si ritrova anche nel manoscritto, pur se	1r

		esposta con un lessico un po' meno ricercato.	
3	2	La parte di testo tra 2, 24 e 27, dedicata al semitono, è presente in entrambi i testimoni. Nel manoscritto, pur in presenza degli stessi contenuti della stampa, lo stile è un po' più laconico.	1v
4	11	La sezione di testo che sta tra gli esempi musicali n. 72 e 73 riporta lo stesso contenuto tanto nel manoscritto quanto nella stampa, benché nel primo si adotti uno stile assai più sintetico.	15v- 16r
5	14	Nel manoscritto si legge che le note da cui può iniziare il settimo tono sono <i>sei</i> , la prima è Ffaut, posta come dotata della stessa dignità delle altre cinque. Nella stampa leggiamo invece che le note d'inizio sono <i>cinque</i> , e Ffaut è posta per ultima, non essendo considerata una nota regolare con cui iniziare un <i>cantus</i> , bensì una possibilità che l' <i>Ecclesia</i> ha poi ratificato. (14, 3)	17r

Casi C

N.	Cap.	Spostamento di frase o concetto	C.
1	3	Nel manoscritto, dopo la descrizione e la funzione delle chiavi, si cita l'uso dei <i>veteres</i> di colorare con diversi colori le linee del tetragramma o pentagramma. In occasione della stampa, questa osservazione, accresciuta, è stata anteposta subito dopo la citazione da Aristotele (3, 4).	3r
2	3	Nella trattazione dell'intervallo dal mi all'ut, i due esempi musicali sono disposti nel manoscritto in ordine inverso a quello che si vede nella stampa: prima è stato posto l'esempio del 'modo semplice' (es. 21), poi quello del 'modo composto' (es. 20).	4r
3	3	L'esempio musicale dell'intervallo Ut – Fa (n. 24) nella sua redazione manoscritta riporta l'esempio musicale di ciascun tipo del citato intervallo subito dopo la frase che lo descrive, mentre nella stampa troviamo prima le descrizioni di tutti gli intervalli, poi tutti i tipi di intervallo uno di seguito all'altro. Il cambiamento è dipeso indubbiamente dalla volontà di non moltiplicare il numero dei blocchi xilografici da utilizzare, riunendo tutti gli esempi in note in un solo blocco ed un solo esempio.	4r
4	3 Manoscritto 5 Stampa	la fonte manoscritta ha un paragrafo che segue l'esempio musicale dell'intervallo Ut – La (n. 26). In esso il trattatista spiega come ciascuna connessione di voci riceva un tipo in meno di intervallo di quanto mostri il numero delle voci di cui è costituito. Ad esempio il tono, essendo composto da due voci soltanto, esiste in un intervallo di un solo tipo. Il ditono, composto da tre voci, si può disporre in due tipi. Il diatessaron, composto da quattro suoni, avrà tre tipi di intervallo, ed ugualmente per le restanti congiunzioni. Nella stampa questa affermazione si trova nel capitolo quinto (5, 2). (ma si veda anche il caso C6)	4v-5r
5	4	La frase che conclude il capitolo 4 nella versione a stampa contiene ciò che il manoscritto ha riportato anteriormente, ossia l'avvertimento di mutare il meno possibile.	9v
6	5	La considerazione secondo la quale ogni intervallo ha una specie o figura in	10v

		meno di quante sono le voci che lo compongono si trova nel manoscritto sia alla fine del capitolo terzo che alla fine del quinto!	
7	7	Nel codice di Bergamo, al posto del passo tra «constat itaque septem» e «hic nomina recensere» (7, 27-33), si legge una esposizione sulle quattro <i>maneriae</i> gregoriane e i loro nomi pseudo-greci <i>protus</i> , <i>deuterus</i> , <i>tritus</i> e <i>tetrardus</i> . Essa è presente anche nell'edizione a stampa, ma collocata più vicino al termine del capitolo (7, 57).	12v
8	2 Manoscritto 8 Stampa	Il punto dove nella stampa si espone il concetto di neuma (8, 30-32), si trovava nel manoscritto già nel secondo capitolo.	2r-v
9	9	Cambiamento di posizione dell'esempio musicale n. 67, collocato nel manoscritto subito prima della conclusione del capitolo, ovvero subito dopo la dossologia del secondo modo (es. 68).	15r
10	14	Nella stampa si parla prima dell' <i>euonae</i> , poi del termine dell'antifona sul grado Gsolreut, mentre nel manoscritto i due argomenti vengono esposti nell'ordine contrario (14, 4 prima di 14, 1).	17r

Casi D

N.	Cap.	Nuova porzione testuale
1		Lettera dedicatoria a Ludovico Sforza il Moro.
2		Il Carmen di Lucino Conago.
3	2	Una prima innovazione della stampa rispetto al manoscritto è la porzione di testo che comincia dalle parole iniziali «septem tantum essentielles» (2, 1) e si conclude con «commixtis perfecit exachordis» (2, 2). Nel chirografo Gaffurio ha incominciato subito menzionando i sei nomi delle note secondo la solmisazione.
4	2	Un'innovazione della stampa sono i vocaboli che principiano con «Sunt enim ut re graves» e terminano a «huiusmodi syllabis deffiniret» (2, 4 a 6).
5	2	Una sezione di testo molto ampia presente nella sola edizione del 1496 è quella che ha inizio con «inde eodem intervallo» e si conclude con «toni distantia disiungitur in acutum» (2, 13-22).
6	2	Citazione del verso di Aulo Persio Flacco (2, 47).
7	3	La considerazione sulle opinioni di Boezio e Tolemeo è una novità inserita nella sola stampa. (3, 26)
8	3	L'intero paragrafo che inizia con le parole «Hunc Boetius chromaticis tetrachordis» sino a «haec ipsa contractabimus» si trova solo nella pubblicazione (3, 28 a 30).
9	4	È un'aggiunta della versione a stampa l'intera sezione testuale che va da «Non enim proprium et proprietas» sino a «proprietas aut albedo» (4, 3 a 5).
10	4	Una differenza presente nella sola versione a stampa, evidentemente dipendente dalle letture compiute da Gaffurio dal momento della redazione del manoscritto sino alla pubblicazione milanese del 1496, consiste nell'aggiunta dell'estesa porzione

		di testo che sta tra le parole «mihi insuper nequaquam» sino a «noscitur esse dimensum» in cui si critica un'opinione di Giorgio Anselmi da Parma (4, tutto il paragrafo 12).
11	4	Ancora nuove sono le considerazioni sull'uso del compasso nel monocordo, contenute nella porzione di testo che va da «Quod si hanc chordam» a «suscipiat necesse est» (4, 15).
12	4	Dopo i tre schemi in tre colonne (che nel manoscritto sono tre cerchi) su come debbano pronunciarsi le sillabe esacordali per ciascuna delle tre proprietà, abbiamo nella stampa ancora un'innovazione che consiste nella citazione da Bacchio (4, 18).
13	4	Una ulteriore aggiunta non presente nel chirografo bergamasco è quella che riporta le teorie di Marziano Capella, di Briennio e dei <i>Problemata Aristotelis</i> commentate da Pietro d'Abano. Mi riferisco alla parte di testo che sta tra «verum huiusmodi mutationem» e «quodam fieri et transmutari». (4, 20 a 26).
14	4	Solo nella stampa si ritrova poi la menzione di Anselmi e del terzo libro del suo trattato di musica. (4, 31).
15	4	Il solo testimone a stampa discute la sesta mutazione di Gsolreut, della quale si offre anche l'esempio musicale. (4, 50 ed es. 36).
16	4	Il paragrafo e l'esempio che seguono la prima mutazione di Csolfaut sono aggiunte composte in occasione della stampa. Il passo aggiunto inizia con «fit insuper haec prima mutatio aliquando» e termina con l'esempio musicale. (4, 66 ed es.41).
17	5	Sono innovazioni dell' <i>editio princeps</i> l'ultimo esempio musicale del capitolo (es. 50) e la menzione del trattato <i>De harmonia instrumentali</i> nel testo che lo precede. (5, 12).
18	6	Presente nella sola stampa la frase «quarum [figurarum] positionem semitoniceus transitus hincinde vagus noscitur declarare». (6, 3).
19	6	Si nota nella stampa un paragrafo in più rispetto alla conclusione del capitolo presentata dal manoscritto: è la sezione di testo che principia con «quod in Harmonia instrumentali» e si conclude con «describimus hoc ordine» e con il relativo esempio musicale. (6, 14 – 15 ed es. 55)
20	7	Innovazione dell'edizione del 1496 sono le righe che iniziano con «medio ac communi existente» e terminano con le parole «aut e converso». (7, 2).
21	7	Inesistente nel chirografo di Assolari è tutta l'estesa parte di testo in cui vengono citati Tolemeo e Bacchio, ovvero quella che incomincia dalle parole «qua re aequisonam vocant sane» e si conclude con «in <i>Harmonia instrumentali</i> lucidius exponetur (7, 4 a 8)
22	7	Il testo che segue l'esempio musicale della settima specie di diapason è stato scritto per la versione a stampa. Mi riferisco all'esteso passaggio che inizia con «Constat itaque septem» e si conclude con «hic nomina recensere». L'unica frase di questa sezione condivisa tra le due fonti è quella che spiega come gli antichi avessero chiamato <i>constitutiones</i> le formule di diapason. Il manoscritto, con più precisione, porta la lezione <i>Boetius</i> anziché un riferimento a dei generici <i>Antiqui</i> . (7, 27 a 33).
23	8	Nell'edizione di Milano si constata l'aggiunta della sezione di testo che principia con «ac reliquorum tonorum modulationes» e termina con «ecclesiastica tamen

		auctoritate probanda». (8, 3 a 9)
24	8	Un'aggiunta rispetto a quanto riportato nel manoscritto consiste nel paragrafo che sta tra le parole «imperfectus tonus sive authenticus» e «proprie diminutum dicunt». (8, 15 – 16).
25	8	Una differenza della stampa con il manoscritto è l'aggiunta del passo che va da «quum acutum placalis fuerit» sino a «confinalem chordam terminaverint». (8, 18 – 19)
26	8	Aggiunto nella versione a stampa il passo che va da «quanquam antiphonis et gradualibus» sino a «octavum raro» (8, 24 – 25).
27	8	È una innovazione molto estesa quella che inizia con i vocaboli «est etiam consyderanda distinctio» e si conclude con «hoc declarat exemplar» (8, 27 a 40).
28	9	Dopo l'esempio n. 63 abbiamo ancora una differenza tra manoscritto e stampa, ovvero la frase che inizia a «plerique etiam consentiunt» e si conclude poco dopo ad «unica attingere vocem», la quale è un'aggiunta dell'edizione del 1496 (9, tutto il par. 9).
29	10	Menzione del nome mutuato dalla teoria greca per il terzo modo gregoriano, quel <i>Phrygium</i> che si legge esclusivamente nella stampa (10, 2).
30	10	Aggiunta della stampa milanese è anche il passaggio che sta tra le parole «Ambrosiani autem suavibus» e «reliquos autenticis disposuere». Appare evidente che ogni descrizione delle pratiche musicali caratteristiche della diocesi di Milano è un'aggiunta della stampa milanese del 1496, mentre all'epoca della redazione dei trattati manoscritti Gaffurio forse non le conosceva ancora. (10, 7)
31	11	Una variante che si incontra tra il manoscritto e la stampa è ancora il nome greco del quarto tono che possiamo leggere nella sola edizione stampata. Una frase nuova è quella che va da «est enim secunda» a «hypophrygium vocant». (11, 2).
32	12	Un'aggiunta della stampa è la frase che sta tra le parole «haec enim» e «Lydium vocant», nella quale si enuncia il nome greco del modo. (12, 2)
33	13	Un passo aggiunto per l' <i>editio princeps</i> è quello che principia con «haec enim est tertia» e si conclude con «Hypolydium vocant» (13, 2).
34	14	Il nome greco del tono è un'innovazione che si può notare nella sola stampa, e precisamente nel passo tra «haec enim est septima» e «mixolydius nuncupata» (14, 2).
35	14	Nella stampa si compie una innovazione trattando dell'inizio della salmodia secondo l'uso dei «veteres» (14, 5).
36	14	Nella <i>editio princeps</i> vi è un lungo passo creato in occasione della stampa del trattato e collocato al posto della citata trattazione del tono dell'antifona «Nos qui vivimus». Esso inizia con le parole «In fine tertio verum Ambrosiani», contiene tre esempi musicali e si conclude alle parole «promiscuum tonum possumus appellare» (14, 9 a 18).
37	15	Anche per l'ultimo capitolo del <i>liber primus</i> la prima variante consiste nell'inserimento nella versione a stampa del nome di origine greca del modo. Il

		passo nuovo è infatti quello che sta tra le parole «Hunc enim quoniam gravius» e «Hypomixolydius vocavero». (15, 2 – 3)
38	15	Nuovo il passo molto esteso che inizia a «solent quoque cantores ecclesiastici» e si conclude con gli esempi musicali delle <i>differentiae</i> per tutti i modi (15, 13 a es. 92 compreso).


LIBRO SECONDO

Casi A

N.	Cap.	Concetto non reperibile nella stampa	C.
29		Eliminata la lettera dedicatoria a Guidantonio Arcimboldi.	1r
30	1	Il capitolo primo del secondo libro, nella sua stesura iniziale, appare come introduzione generale a quanto Gaffurio ha pianificato di trattare. La frase d'esordio ci informa di come sia cosa certissima che la musica misurabile sia composta da figure diverse, e la differenza tra essa e quella <i>plana</i> consista nel fatto che mentre i suoni della seconda sono composti tutti di un'unica durata e di una sola mensurazione anche se non di una stessa forma, quelli della prima sono di durate e mensurazioni diverse. È da notare che Gaffurio fornisce queste definizioni senza aver ancora spiegato cosa si intenda per valore e soprattutto per <i>mensuratio</i> dei suoni, contando evidentemente su lettori perspicaci o non del tutto digiuni della materia.	1v
31	1	Nel manoscritto Gaffurio spiega come l' <i>armonica facultas</i> si divida in quattro branche fondamentali: quella della <i>musica plana</i> , quella della musica misurabile, quella del contrappunto ed infine quella della regola delle proporzioni (e si sarà notato come essi coincidano con gli argomenti fondamentali dei libri di cui si compone la <i>Practica musice</i>). La trattazione continua con l'affermazione che poiché della <i>musica plana</i> , «principium omnium actum cantabilium», si è trattato già ampiamente, bisogna ora trattare della durata temporale dei suoni, argomento riferibile più alla <i>musica practica</i> che a quella <i>theorica</i> . È a questo punto che la <i>mensura</i> viene definita come il conformarsi delle figure all'esecuzione ed alla divisione: «figurarum adequatio quantum ad pronunciationem et divisionem». Seguono poi delle osservazioni su cosa debba intendersi per <i>scientia</i> con riflessioni etimologiche sui vocaboli <i>ars</i> e <i>regula</i> , e ciò per spiegare come la musica misurabile, benché disciplina che trova compimento nell'atto pratico, non sia nonostante ciò sprovvista di una base speculativa, in quanto istituita secondo regole ed insegnamenti certi. Il passaggio dalla teoria alla pratica è analogo a quello aristotelico dalla potenza all'atto. L'impressione che si trae dalla lettura del capitolo nel suo stato primigenio è quella di una serie di brevi <i>sententiae</i> dotate di un legame logico assai debole. In effetti, Gaffurio è stato il primo ad avere dei dubbi sulla validità del presente capitolo, sottoponendolo ad una completa riscrittura in occasione dell'edizione a stampa.	1v
32	2	Nella versione manoscritta il capitolo inizia con la dichiarazione di non voler trattare cose di cui si sono già occupati altri musicisti e filosofi. Si propone invece	2r

		di fondare razionalmente la teoria della notazione da tutti conosciuta, omettere ciò che è impossibile provare ed eliminare ciò che è superfluo. L'operazione sarà fatta a beneficio dei 'gradevolissimi cantori' (intendendo con il termine anche i compositori) suoi contemporanei.	
33	2	Si definisce cosa debba intendersi per essenza e accidente nella musica misurata. Per essenza si intendono note e pause senza alcuna altra determinazione, mentre gli accidenti si dividono in due categorie: i quantitativi, che sono <i>modus</i> , <i>tempus</i> e <i>prolatio</i> e i regolativi, che sono la riunione di una nota in una <i>ligatura</i> , l'alterazione, l'imperfezione e la diminuzione. Il capitolo si conclude con l'osservazione che più accidenti non possono avere effetto contemporaneo su di una essenza, in quanto molti producono effetti reciprocamente contrari, e due caratteristiche contrarie, come insegna Aristotele, non possono stare nello stesso soggetto contemporaneamente.	2r
34	3	Nel titolo del capitolo nella versione del manoscritto si parla delle cinque figure semplici istituite dai primi fondatori (della musica misurata), mentre costoro non vengono citati in quello della versione a stampa.	2r
35	3	La frase d'esordio del capitolo riportata nel manoscritto spiega che essendo le note l'essenza della musica misurata è doveroso trattarle compiutamente come primo argomento. Per l'edizione a stampa questo concetto viene eliminato e si inizia subito con la definizione di figura	2r-2v
36	3	Descritte le cinque figure ordinarie della notazione misurata, nella versione manoscritta si faceva accenno alla <i>plica</i> , definita come un altro possibile modo di scrittura per massima, lunga e breve senza trattarne ulteriormente né fornendone la grafia, in quanto uscita dall'uso.	2v
37	3	Trattando la semibreve, Gaffurio non ha conservato la frase che spiega come la forma di questa nota sia simile a quella di un grano di orzo o di frumento. In quella sulla minima ha ugualmente eliminato la considerazione che spiega come tale nota si incontra assai raramente con il gambo verso il basso	3r
38	3	Per l'edizione a stampa, il teorico non ha ritenuto opportuno discutere ordinatamente una nota dopo l'altra in ordine <i>decescente</i> di valore.	2v-3r
39	4	La versione manoscritta esordisce discutendo la concezione di Tinctoris, espressa nel <i>De proportionabili musices</i> , ¹⁷⁰ secondo cui le figure dei valori inferiori alla minima sarebbero riproposizioni di questa stessa nota sottoposte alle proporzioni dupla, quadrupla od ottupla. Gaffurio (ed è questo il concetto eliminato) si dichiara in disaccordo con il trattatista brabantino, poiché, spiega, una nota è legittimamente sottoposta a proporzione solo quando è preceduta da una frazione con cifre che ne esprime esattamente l'aumento o la diminuzione. È quindi chiaro che le figure inferiori alla minima sono <i>signa</i> indipendenti da essa e la loro <i>essentia</i> non è quella del detto valore.	3r
40	4	Chiarita la questione della minima, il teorico di Lodi tratta ciascuna delle tre figure minori di essa, scrivendone il nome e facendolo seguire da un breve commento. La prima è la semiminima, il cui nome fa comprendere come sia una	3v

¹⁷⁰ Titolo del *Proportionale musices* secondo Gaffurio.

		<p>esatta metà della minima, proprio come per semitono si intende la metà di un tono. La sua raffigurazione è uguale alle note delle lettere a margine <i>a</i> e <i>b</i> della versione a stampa. A seconda del contesto può essere raffigurata in due modi: la forma annerita si usa nei tempi imperfetti, mentre quella «vacua caudata» è per i <i>tempus</i> perfetti o per le prolazioni maggiori.</p> <p>La seconda è la semiminima, che vale metà di una seminima, ed è raffigurata come la nota alla lettera <i>c</i> dell'edizione del 1496. Paragonata agli intervalli, corrisponde al diesis.</p> <p>La terza nota è detta comma, sempre per continuare il paragone tra valori di durata ed intervalli, e se la figura immediatamente superiore a quella in oggetto è paragonata al diesis, è naturale che Gaffurio paragoni la divisione subito successiva al comma.¹⁷¹ La sua raffigurazione coincide con quella che si trova alla lettera marginale <i>e</i> della versione a stampa.</p>	
41		<p>L'autore menziona due suoi trattati, il <i>Flos musices</i> e le <i>Collocutiones</i>, nei quali aveva fornito la stessa rappresentazione della comma (il nome, a suo dire, è di genere femminile benché altri abbiano opinioni differenti). Gaffurio spiega che la seconda forma che propone è la più indicata per questa nota, perché se si considera una breve, quando le aggiungiamo un gambo al lato destro la trasformiamo in una <i>longa</i>, ma se glielo aggiungiamo a quello sinistro, la manterremo breve o la diminuiremo di valore, e ciò particolarmente quando la renderemo nota iniziale di una <i>ligatura</i>¹⁷². Ecco perché la comma deve avere un gambo con <i>cauda</i> verso sinistra, non verso destra</p> <p>Sono poi condannabili coloro che pongono sul gambo della seminima le cifre</p> <p style="text-align: center;">  </p> <p>due o tre in questo modo (se ne osservino le sommità) intendendo dimezzarla o diminuirla del triplo, per la ragione già addotta sul corretto modo di proporzionare le note. Sulla critica a questo modo di notare Gaffurio si dichiara in accordo con Tinctoris.</p>	4r
42	4	<p>Polemica contro John Othbi, secondo il quale non vi può essere valore maggiore della massima e minore della minima. Il lodigiano non ha nulla da eccepire quanto al caso della massima, ma per quanto concerne la minima spiega che l'uso di tale nome non dev'essere inteso in senso letterale ed assoluto: la nota si chiama minima perché è tale rispetto alle quattro che la precedono e per la consuetudine dei musicisti nel chiamarla in quel modo. E poi, visto che è facile fare aggiunte a ciò che è già stato inventato, i 'posterì' scoprirono tre note minori della minima per una esecuzione maggiormente ornata, così come si aggiunsero ulteriori modi a quelli già usati dagli antichi. Il capitolo si chiude con la semplice elencazione delle otto figure notazionali.</p>	4r-4v
43	5	<p>Nel luogo del manoscritto in cui Gaffurio tratta dei principi delle ligature, dopo aver specificato come questi siano caratterizzati da «<i>proprietas, non proprietas et opposita proprietas</i>» (nella stampa a 5, 10), riporta che queste tre caratteristiche sono diverse per essenza e rendono quindi di essenza differente</p>	5r

¹⁷¹ Sembra che Gaffurio non conoscesse (o rifiutasse) il nome 'semifusa'

¹⁷² Questo concetto è eliminato dal capitolo 4 ed esposto nel capitolo sesto (6, 32).

		anche le note che fanno parte di essi. Sempre seguendo l'idea di limitare il più possibile i riferimenti al concetto di <i>essentia</i> delle note, questa osservazione non è stata conservata nella stampa.	
44	5	Discutendo della ligatura formata da un corpo obliquo e direzione ascendente (nella stampa 5, 14 ed es. 99) il manoscritto chiama in causa Tinctoris, il cui errore evidente, esposto nel capitolo decimo del <i>Tractatus de notis et pausis</i> , consisterebbe nel considerare come <i>longa</i> la prima nota di tale forma, quando invece Johannes de Muris e gli altri maestri parigini la ritengono una breve. Nella versione a stampa Gaffurio ha creduto opportuno non citare il nome di nessuno né per accusarlo né per additarlo a modello.	5r
45	5	Eliminata una brevissima osservazione sulle note del canto piano, che non si distinguono tra loro per alcuna differenza di essenza (tra 5, 17 e 18).	5v
46	5	Non compare nella stampa la considerazione secondo la quale una <i>ligatura sine proprietate</i> non si ritrova nel canto gregoriano ("sarebbe dovuta essere" tra 5, 20 e 21).	5v
47	5	Spiegando la <i>ligatura</i> di una Massima, Gaffurio scrive nel manoscritto che tale nota non subisce nessun accedente tale da farle cambiare di essenza, ma non conserva questa frase per l'edizione del 1496. Inserisce però le ultime due <i>ligaturae</i> formate di sole massime dell'es. 103.	5v
48	5	Non ritroviamo più la frase presente nel manoscritto, che insegnava come la <i>opposita proprietate</i> sia presente solo al principio delle ligature (dev'essere stata considerata pleonastica).	6r
49	5	La conclusione del capitolo nella redazione manoscritta riportava una lunga polemica contro coloro che pongono nel mezzo delle <i>ligaturae</i> una nota <i>longa</i> , i quali non vedono differenza tra la figura semplice e quella <i>ligata</i> di questa nota. Ciò, spiega Gaffurio, è intollerabile, perché una è la figura di una nota quando è sciolta, un'altra quando è <i>ligata</i> , come si è detto nelle regole si qui fornite, specialmente poi quando tutti gli esperti in questa disciplina hanno stabilito che nel mezzo di una <i>ligatura</i> può stare solo la breve. Dunque una <i>longa</i> nel mezzo di una ligatura non si può concedere. Per finire, spiega che ogni figura legabile non legata è tollerabile e non errata, ma una figura non legabile ma legata è errata e intollerabile. Tutto ciò è stato eliminato nella stampa del 1496, considerato forse una polemica un po' sterile.	6r
50	6	Nel codice di Cambridge si trova prima di tutto una definizione essenziale di cosa sia una pausa, però curiosamente dal solo punto di vista grafico: apprendiamo infatti che una pausa è una <i>virgula</i> che si estende per linee e spazi o intervalli delle linee. Non viene mai detto in tutta la versione manoscritta del capitolo cosa una pausa stia a significare! Evidentemente l'autore pensa che il lettore abbia ben memorizzato quanto aveva scritto all'inizio del capitolo terzo, in cui illustrava come esistano segni mensurali tanto per un suono emesso quanto per uno omesso.	6v
51	6	Dopo la definizione di pausa, Gaffurio elenca i suoi valori possibili dalla <i>Longa</i> alla Semiminima per trattarli brevemente uno per uno subito a seguire.	6v

		La <i>Longa</i> è il segno di pausa che riceve l'esposizione più estesa. Dopo aver stabilito che la pausa di <i>Longa</i> perfetta è rappresentata da una linea che comprende tre spazi, spiega che taluni chiamarono questa pausa 'Massima', ed egli (scrive) in altre sue opere si disse d'accordo con costoro. Ora però, «re ipsa diligentius inspecta», ha concluso che quella pausa debba essere detta senza dubbio <i>Longa</i> , perché i tre spazi simboleggiano le tre brevi di una <i>Longa</i> perfetta. Se si volesse scrivere una pausa di Massima di quattro spazi estesa per tutto il pentagramma, si andrebbe contro l'arte e contro l'uso comune, e ciò che si scriverebbe non sarebbe una pausa, ma il segno che indica il termine di una composizione.	
52	7	Dopo le prime definizioni di <i>modus</i> , Gaffurio informa che ne esporrà la notazione più corretta e approvata dai migliori trattatisti, giacché alcuni ignoranti hanno trasmesso per questo concetto (a suo dire) fogge notazionali frivole, erronee e lontane dalla ragione. Nella versione a stampa ha però creduto necessario eliminare un paragrafo così accusatorio.	7r
53	8	Dopo aver criticato l'uso dei segni di <i>modus cum tempore</i> il nostro autore passa alla critica di alcuni compositori, accusati di aver usato questi segni di modo e tempo. Essi sono John Othbi nel suo mottetto <i>Ora pro nobis</i> ¹⁷³ , Guillaume Dufay nella sezione del Credo alle parole « <i>Qui cum Patre</i> » nella sua <i>Missa Sancti Antonii</i> e Petrus Domarto nella <i>Missa Spiritus Almus</i> . Busnoys ed Ockeghem vengono citati come compositori che caddero in questo errore, senza specificare in quali composizioni. Gaffurio ha poi eliminato questi rimproveri personalizzati per la versione a stampa, o per non suscitare inimicizie nei suoi confronti o più probabilmente perché tutti i compositori menzionati, eccezion fatta per Ockeghem, erano defunti al momento della pubblicazione ed è possibile che le opere citate non fossero più così note come quando ha scritto l'autografo cantabrigense.	9v
54	9	Dopo aver spiegato cosa sia la prolazione e da quali segni si riconosca, nel solo manoscritto segue subito lo schema con segni mensurali e note che mostra le possibili realizzazioni grafiche dei possibili tipi di prolazione (es. 118 della stampa). Oltre al fatto di essere disposto su di un'unica riga, nella versione del manoscritto. non vi vediamo la sezione che nella stampa segue la dicitura «vel sic» sulla maniera alternativa di segnare la prolazione nel tempo imperfetto.	10r
55	9	Dopo lo schema delle prolazioni, Gaffurio (sempre soltanto nell'autografo) ritorna nuovamente e curiosamente a trattare del <i>tempus</i> , che si distingue tra perfetto ed imperfetto con il solo mezzo del cerchio o del semicerchio. Non stupisce che questo riferimento superfluo al <i>tempus</i> in un capitolo sulla prolazione sia stato eliminato per la versione a stampa.	10r
56	9	Eliminate alcune frasi sulla compresenza di più “accidenti quantitativi” (ossia organizzazioni mensurali) in una data composizione così come la cancellazione del riferimento a Tinctoris ed al suo trattato <i>De regulari valore notarum</i> , pur senza la rinuncia a riportarne l'opinione al paragrafo 9, 14.	10r- 10v

¹⁷³ Conservato nel codice di Faenza, Biblioteca comunale manfrediana ms. 117, c.27v-28r.

57	11	Subito prima dell'espressione «Omnis enim figura imperfectibilis», dunque dopo le parole «a minore imperfici» (11, 12), nel manoscritto si trova un riferimento alle pause come entità soltanto agenti che possono rendere imperfetta una nota, ma non possono essere rese imperfette da nessuna figura.	11r
58	11	Dopo l'elenco dei <i>tria signa imperfectionis</i> (segnalati nella stampa da una rubrica a margine), quindi dopo le parole «notularum plenitudo» (11, 19), nel manoscritto cantabrigense si legge una frase che insegna come una nota sia resa imperfetta grazie all'estrazione della parte di essa immediatamente seguente o precedente nell'ordinamento naturale delle note, poiché è parte di cui si compone il suo tutto. Gaffurio ha creduto opportuno eliminarla, probabilmente perché nella riscrittura sarebbe sembrata pleonastica.	11v
59	11	Le frasi che seguono l'esempio 120 non rivelano particolari differenze tra i due testimoni. L'unica piccola variante si nota al punto in cui Gaffurio descrive la licenza notazionale che si prendeva Guillaume De Machaut. Nel manoscritto il compositore non è l'unico che viene accusato di seguire una pratica errata. Si trova infatti l'espressione «Guilielmus de Mascandio et quidam alii», ma chi siano questi <i>alii</i> non ci vien fatto conoscere e il riferimento a costoro viene eliminato nella stampa.	13r
60	11	Nel passo tra i paragrafi 11, 54 e 70 vi sono solo due piccole differenze. La prima concerne l'eliminazione di una frase che ribadiva ancora una volta come l'imperfezione sia l'estrazione di una parte di nota per il completamento della divisione della quantità. Essendo cosa già detta fin dall'inizio, l'autore non ha ritenuto corretto lasciarla. Si trova nel manoscritto prima del punto corrispondente a «Quo ad secundum» della stampa (ossia tra 11, 66-67).	14r
61	11	La seconda differenza tra i paragrafi 11, 54 e 70, è l'eliminazione di una frase che seguiva «si possit imperfici» (11, 67). Si spiega che se la nota di cui si tratta non può renderne imperfetta una seconda subito precedente o seguente, essa (o più esattamente il suo valore) verrà allora trasferita nel primo punto che può legittimamente occupare.	14r
62	12	Gaffurio tratta di come vi siano taluni che circondino una nota di due punti, uno prima e uno dopo di essa (12, 6 nella stampa). Nel solo manoscritto spiega come questa pratica non sia da approvare se non nel caso in cui una nota il cui valore è da sommare insieme ad altre nel computo (si intende in caso di sincope) possa essere erroneamente identificata fra molte altre.	16r
63	12	Il manoscritto riporta, dopo le parole che nella stampa concludono il capitolo, ulteriori considerazioni su come, nonostante le regole per una corretta applicazione del punto alle note non possano essere altre che quelle qui spiegate, alcuni autori abbiano voluto adottare altre grafie (in conseguenza, ovviamente, di un'altra teoria). Essi sono Domarto, che le impiegò nella parte del <i>tenor</i> di un suo Credo nel quinto tono irregolare e Barbingant, che fece il simile nel <i>tenor</i> della sua chanson <i>l'homme banni</i> . Costoro fecero sì che una <i>longa</i> nel modo minore perfetto puntata con il punto di perfezione potesse essere resa imperfetta da una semibreve <i>a parte post</i> , ed agì così anche Busnoys e molti altri. Questi tali, benché siano compositori famosissimi per la loro	17v

		gradevolissima musica («dulcisonis compositionibus») hanno tuttavia voluto separarsi dalla ragionevolezza, proprio come accade quando un cieco guida un altro cieco ed entrambi cadranno in un fossato ¹⁷⁴ . Nella versione a stampa Gaffurio ha ritenuto più saggio desistere dall'eccesso di polemica e non citare il Vangelo.	
64	13	Nel manoscritto non si trova la frase su coloro che attribiscono capacità di alterazione alle pause (13, 10) e la prima ragione che spiega perché i musicisti abbiano attribuito soltanto alla seconda di due note simili la proprietà di essere alterata è del tutto differente. Gaffurio spiegava che ciò accade in considerazione della fine, perché (come dice il Filosofo) la parte maggiore, essendo più perfetta, deve attribuirsi alla fine. Questo è mostrato anche da Johanius Cartusienis (è questo il nome usato da Gaffurio per Johannes Legrense de Namur, ovvero Johannes Gallicus) nel suo <i>De divisione toni</i> . Nel manoscritto non viene fornito maggior approfondimento di questo.	19r
65	14	Gaffurio spiega come una breve nel tempo imperfetto contenga in sé sempre due semibreve, indipendentemente dal fatto che sia sottoposta o meno alla diminuzione (14, 16). Nel manoscritto la frase continua informando che anche Tinctoris sostiene lo stesso concetto, come si può vedere nel capitolo terzo nel suo <i>Proportionabili tractatu</i> ¹⁷⁵ e l'uso di tutti i musicisti dimostra apertamente.	20v
66	14	Eliminato in occasione della stampa il proverbio «Sincopa de medio tollit musica», diffuso a detta di Gaffurio tra i <i>gramatici</i> , e considerato forse un'inopportuno scadimento di stile.	21r
67	14	Il lodigiano aveva scritto, subito prima dell'esempio musicale n. 133, che «in omnibus cantibus sive perfectis sive imperfectis evenit sincopa», e non ha correttamente voluto conservarlo in quanto era un concetto che aveva già scritto poche righe prima!	21v

Casi B

N.	Cap.	Riformulazione significativa	
6	2	La diversità dell'argomento trattato appare, fin dall'inizio di questo secondo libro, già dal titolo del capitolo. Nella versione preparatoria il titolo è infatti «Musica figurata consistit in theorica et pratica», mentre in quella definitiva si fa riferimento ai concetti di lunghezza e brevità del tempo quale invenzione di poeti e musicisti.	2r
7	2	Nel capitolo secondo nella stampa del 1496 troviamo la definizione di mensura che compariva nel libro primo nella versione manoscritta e i concetti di essenza e accidente che costituivano l'argomento principale del capitolo secondo nella prima versione. Il teorico lodigiano ne riprende in parte anche i vocaboli, ma ne fornisce una diversa definizione. Nella versione definitiva l'opposizione tra essenza ed accidenti riguarda le figure, più che la musica <i>mensurata</i> in sé stessa.	2r

¹⁷⁴ Citazione evangelica: Matteo 15, 14 e Luca 6, 39.

¹⁷⁵ Ovvero nel *Proportionale musices*.

		In secondo luogo, a differenza di quanto definito nella prima trattazione, modo tempo e prolazione costituiscono anch'essi l'essenza di una figura di notazione, mentre gli accidenti, pur individuati negli stessi fenomeni descritti nella versione preparatoria, non conservano la differenza tra quantitativi e regolativi (si veda anche il caso A 33).	
8	3	Dopo aver citato i nomi delle cinque figure, ciascuna viene trattata singolarmente, offrendo prima di tutto la ragione del suo nome (la massima è detta così poiché supera tutte le altre, la lunga è così chiamata in rapporto alla breve, etc...) e quindi descrivendone la forma, per finire con la riproduzione della loro immagine. L'esposizione è ordinata dalla nota più lunga a quella più breve delle cinque essenziali (ovvero dalla massima sino alla minima).	2v-3r
9	7	Nell'autografo di Cambridge il teorico di Lodi inizia il capitolo dando una definizione di modo: con questo termine, spiega, si intende l'accidente quantitativo che concerne solo massime e lunghe, e si differenzia tra maggiore e minore in quanto nelle dette note la massima è di maggior valore e la <i>longa</i> è di valore minore. L'esordio della versione a stampa guadagna in approfondimento, ma perde la linearità che aveva nel manoscritto.	7r
10	7	Quanto segue l'esempio di Dunstable (nella stampa il n. 113) fa conoscere al lettore quale sia la differenza tra le pause essenziali e quelle accidentali (le seconde citate sono quelle che saranno chiamate <i>indiziali</i> nella stampa). Per far meglio comprendere, Gaffurio pone il secondo esempio musicale del capitolo (n. 114). Nel manoscritto esso è privo dell'ultima pausa e delle ultime quattro note solo a causa del taglio del margine esterno della pagina.	7v
11	8	Gaffurio illustra cosa sia il <i>tempus</i> con una frase identica a quella utilizzata per spiegare cosa sia il modo, sostituendo soltanto al termine ' <i>modus</i> ' ' <i>tempus</i> ' e a ' <i>longae</i> ', ' <i>breves</i> '. Continua spiegando la dottrina usuale sul <i>tempus</i> diviso in perfetto ed imperfetto e rappresentato rispettivamente da un cerchio ed un semicerchio, "come vediamo in infinite (questo l'aggettivo usato!) composizioni". Dopodiché sono riportati gli esempi del <i>tempus perfectum</i> ed <i>imperfectum</i> che si ritrovano anche nella stampa, con la differenza che in questa non troviamo la notazione posta alla destra del «vel sic», in quanto nel manoscritto l'autore non ha spiegato che il tempo perfetto può essere indicato anche con due pause di semibreve pendenti dalla stessa linea. Questo sta a significare che anche l'esempio della stampa che mostra un frammento di pentagramma con due pause di semibreve, una semibreve e due brevi non si ritrova nel manoscritto.	8v
12	8	Allo schema con note e segni di mensura (es. 117) segue la descrizione dei segni di <i>modus cum tempore</i> . Si fa sapere al lettore che alcuni hanno usato cerchio e semicerchio seguiti da una cifra per indicare il <i>modus maior</i> e il <i>modus minor</i> come grafia alternativa a quella con sole pause. Nel capitolo in versione manoscritta Gaffurio descrive solo quattro di questi segni: O3/3, O3, O2/3 e C3/2, quando in quella a stampa ne descriverà nove. Pur se nel manoscritto li condanna, Gaffurio tuttavia ricorda di averli esaminati ed <i>approvati</i> nei suoi precedenti trattati <i>Flos musices</i> e <i>Collocutiones</i> . John Othbi in particolare viene	9r

		criticato per averli accettati e raffigurati in uno schema di forma circolare. ¹⁷⁶ L'uso delle cifre numeriche, si legge, è da considerarsi errato sempre a causa del principio per cui si può far uso di esse unicamente per indicare una proporzione e mai per i rapporti mensurali e perché cerchio e semicerchio si usano per indicare il solo <i>tempus</i> e mai il <i>modus</i> .	
13	9	L'autore ci informa, per concludere i capitoli sui rapporti mensurali, di come una composizione possa essere scritta servendosi soltanto di due di essi, di tre o di quattro. Nell'ultimo caso essa avrà organizzazioni stabilite dal compositore per il <i>modus</i> maggiore, il <i>modus</i> minore, il <i>tempus</i> e la prolazione. Non si possono avere tuttavia in una composizione il <i>modus</i> maggiore senza il minore, il <i>modo</i> minore senza il <i>tempus</i> e il <i>tempus</i> senza prolazione, come stabilisce Tinctoris nel suo <i>Tractatus de regulari valore notarum</i> nel capitolo primo. La versione a stampa non ha potuto che riprendere questi dati, riformulandoli in modo più approfondito per ogni concetto e diffondendosi in misura maggiore.	10r-v
14	10	Descrivendo cosa sia la <i>pars propinqua</i> di una figura, il teorico scriveva nel manoscritto che è «illa in qua in medietate dividitur suum totum», e nella redazione a stampa «illa in quam immediate resolvitur suum totum». Non si creda che la variazione sia solamente fonica. Ciò che varia è il senso: nella prima versione Gaffurio dice che la parte propinqua di una figura di valore è la figura che vale metà di quella di partenza, nella seconda dice che detta parte è la figura subito inferiore in cui si scompone immediatamente una figura data, senza chiamare in causa il concetto di <i>medietas</i> . In effetti, se consideriamo una breve nel tempo perfetto, la sua parte propinqua è la semibreve, ma questa costituisce un terzo del valore della breve, non la metà. La ragione della variazione apportata è stata una volontà di maggior precisione.	10v
15	11	Nel manoscritto Gaffurio scrive che l'uso di note annerite a metà, benché approvata da Tinctoris nell'ultimo capitolo suo trattato <i>De imperfectionibus notularum</i> ¹⁷⁷ , non è tuttavia lodevole, in quanto vuoto e pieno sono due qualità evidentemente opposte e non si possono dare qualità opposte in un medesimo soggetto. Per sostenere questa sua opinione Franchino cita, senza nominarlo, un «auctore de modi significandi». ¹⁷⁸ Nella versione a stampa non si cita alcuna <i>auctoritas</i> , limitandosi al solito «Sunt et qui». Ulteriori minuscole varianti riguardano il riferimento al quarto libro sulle proporzioni (naturalmente non menzionato nel manoscritto) e il cambiamento del nome del suo maestro, che passa dal fiammingo 'Godendach' al latino 'Bonadies'.	15r-v
16	12	L'esordio del presente capitolo, dedicato al punto, è di fatto uguale nei due testimoni. Le uniche differenze (soltanto lessicali) consistono nella definizione leggibile nella versione a stampa in cui il punto è una «minima quantitas», quando nel manoscritto veniva definito «minimum signum», e il fatto che possa anche porsi tra nota e nota, mentre il manoscritto riporta che può soltanto precedere o seguire una nota.	15v

¹⁷⁶ Tale schema non sembra essersi conservato.

¹⁷⁷ Si intende il *Liber imperfectionum notarum musicalium*.

¹⁷⁸ Autori cui viene attribuito un trattato con questo titolo sono Boezio di Dacia e Tommaso di Erfurt.

17	12	Il commento all'esempio sui <i>puncta transportationis</i> e <i>divisionis</i> (n. 127) rimane sostanzialmente inalterato tra le due fonti, con la sola scelta di vocaboli meno comuni nell' <i>editio princeps</i> .	16r
18	13	La sezione di testo che nella stampa va da «Secundum est quod» a «ex seipso potest facile contueri», (13, 16 a 20) in cui si dà la seconda ragione per la quale due note uguali si altera la seconda e non la prima, ha un contenuto essenzialmente uguale tra i due testimoni, ancorché nella stampa si presenti più approfondito, più ampliato e scritto con un lessico un poco più ricercato.	19v
19	13	L'ultima frase del capitolo, in cui viene citato Johannes de Muris, riportava nella versione manoscritta anche il titolo dell'opera in cui si trova l'opinione criticata dal lodigiano, ossia l' <i>Extractus brevis Johannes de Muris "Quilibet in arte pratica"</i> . Nella stampa Gaffurio non menziona che questo trattato è opera di Prosdócimo De Beldemandi (che sarà citato ancora nel libro quarto del <i>Practica musice</i>).	20r

Casi C

N.	Cap.	Spostamento di frase o concetto	
11	4	È notevole che l'espressione sull'esecuzione maggiormente ornata – nel manoscritto posta quasi a fine capitolo – divenga quella del suo esordio nella stampa (4, 1).	3r
12	Da 4 a 6	La considerazione sugli effetti del lato sinistro di una nota erano già stati esposti a metà del quarto capitolo nella sua redazione manoscritta. Avendoli eliminati da quel luogo per la versione a stampa (si veda il caso A 41), Gaffurio li reintroduce alla fine del capitolo sesto (a 6, 32).	4r
13	7	L'esempio n. 114 viene collocato nell'edizione del 1496 dopo aver citato Tinctoris e il suo mottetto degno di un maestro (7, 29), mentre nel manoscritto era collocato anteriormente (subito dopo aver trattato delle pause accidentali ovvero indiziali ed essenziali)	8r
14	12	Nel luogo in cui Gaffurio spiega come il punto sia duplice, possiamo notare un'ulteriore variazione della stampa rispetto all'autografo. In questo l'autore tratta prima il <i>punctus divisionis</i> e poi il <i>punctus transportationis</i> , ma in occasione della stampa ha curiosamente deciso di invertire l'ordine dei due argomenti (12, 7-9).	15v

Casi D

N.	Capitolo	Nuova porzione testuale
39	2	Le considerazioni concernenti ciò che Gaffurio poteva sapere dell'arsenale notazionale degli <i>antiqui</i> (2, 10-11) e le sue successive modifiche da parte dei <i>neoterici</i> compaiono solo nella versione a stampa (2, 22).
40	3	Sono innovazioni la discussione della semibreve (divenuta per i musicisti 'moderni' la nota centrale cui corrisponde il concetto di tempo) divisa in diastole e sistole (rappresentate dalla minima) (3, 13-14),

41		Si trovano nella sola stampa i riferimenti al trattatista greco Aristide Quintiliano e al duecentesco Francone da Colonia (2, 20),
42		Sono innovazioni tutti i nuovi paragoni tra valori di durata ed intervalli (dalla massima corrispondente al disdiapason alla minima corrispondente al tono) e quelli tra i valori di durata e le note del sistema perfetto dei greci (la massima, che è la più lunga è analoga alla <i>proslambanomenos</i> , che è la più bassa) (22-25).
43	4	Il titolo del presente capitolo nella sua versione manoscritta nomina i «posteri auctores» quali inventori delle figure inferiori alla minima per istituire un parallelismo con il titolo del capitolo 3: se gli autori antichi sono stati gli inventori delle cinque figure fondamentali, è chiaro che quelli delle figure di durata inferiore alla minima devono essere quelli più recenti. Nella versione a stampa il titolo si limita a menzionare le figure di minor valore in tutta semplicità (non c'era del resto alcun parallelismo da istituire con quello del capitolo precedente).
44	4	È innovazione della stampa il riferimento a Prosdodimo De Beldemandi (4, 2).
45	4	È un'innovazione la proposta di chiamare <i>diesis</i> la nota definita <i>comma</i> nel manoscritto (4, 9). Quindi tra i «nonnulli» che proponevano di chiamarla comma, Gaffurio può annoverare anche sé stesso in età giovanile
46	4	È nuova la figura alla lettera marginale <i>f</i> . nella stampa (4, 11).
47	4	L'accento ai teorici che proposero 'scritture differenti per le note' è novità della stampa (4, 13).
48	4	È innovazione della stampa la breve discussione sulle forme notazionali di Giorgio Anselmi da Parma (4, 15-18).
49	6	Per la stampa Gaffurio ha scelto di far iniziare la sequenza della pause da quella di breve (6, 6), sempre per la ragione secondo la quale essendo questo valore il primo della metrica quantitativa classica, dovrà essere il primo anche nei valori di durata musicali.
50	9	Nuova la discussione sulla prolazione divisa in maggiore e minore secondo gli antichi (in realtà secondo Giorgio Anselmi), con la specificazione che la prolazione minore riguarda il rapporto tra minime e seminime poi uscito dall'uso (9, 5-6).
51	9	Scritta per la stampa la menzione delle due pause di minima come segno di prolazione perfetta (da cui l'innovazione apportata allo schema)(9, 9).
52	9	Si trova nella sola stampa l'accento al <i>punctus divisionis</i> come indizio di prolazione perfetta (9, 10).
53	11	Il primo riferimento del capitolo 11 a Giorgio Anselmi è un'innovazione realizzata per la versione a stampa (11, 6).
54	11	Nuovo il passo da «Quantitas autem detractiois» sino a «ipsi aequipollentes perfectioni», (11, 7-9) eccezion fatta per la considerazione su come il punto possa aumentare le figure dotate di mensurazione binaria (11, inizio par. 9).
55	11	Nuova la frase sulla semibreve perfetta che incomincia con le parole «Quocirca figura» e termina con «tantum imperfici parte» (11, 14).
56	11	È un'innovazione il lungo passo tra «Sunt et qui brevem temporis perfecti» e


		«circumventa percipi potest» (11, 40-43).
57	11	Innovazione rispetto al manoscritto è tutto ciò che Gaffurio ha scritto tra «Adde quod si duae ipsae» e «tanquam imperfectae eius quantitati substituta» (11, 45-53). L'unico concetto già presente nel manoscritto è quello che informa di come l'imperfezione di tre parti di un tutto sia poco in uso (11, 51). Ad esso seguiva quello secondo cui qualora le parti unite del tutto siano rese imperfette dalle note poste prima di esse, saranno imperfette dalla parte anteriore, se da quelle poste dopo di loro, si diranno imperfette da quella posteriore.
58	11	Ciò che Gaffurio fa seguire alla menzione del <i>punctus divisionis</i> , a partire da «Si autem maior illa figura praecedens» per concludersi con l'esempio musicale che segue le parole «ut presens tenor ostendit» (11, 71-94: due pagine di edizione!), è una sezione del tutto nuova che riporta porzioni di testo e tre esempi musicali (n. 123, 124, 125) non presenti nel manoscritto. È evidente che Gaffurio riteneva insufficiente la trattazione del punto di divisione come segnale di imperfezione tra le note quale si trovava nel suo autografo, ed ha voluto sviscerare la questione sino in fondo.
59	12	Nell'esegesi dell'esempio 128 le due fonti del testo non hanno differenze degne di nota, se non la comparsa nella stampa della frase in cui Gaffurio spiega come il punto possa far pretendere ad una nota binaria di partecipare in un certo modo anch'essa alla condizione di ternarietà (12, 24).
60	12	La porzione che va dalle parole «puta quum postpositus fuerit» sino a «comuniter [sic] vocitatur» (12, 32-33) è stata scritta per l'edizione del 1496.
61	13	Il passo che va da «Fuere tamen qui et pausas» sino a «secunda diapenten hemioliam continebit» (13, 11-15) è stato elaborato appositamente per la pubblicazione della <i>editio princeps</i> .
62	15	Sono state aggiunte nella versione a stampa le parole «sub diminuta connumerandarum notularum quantitates» (15, 2), in cui si spiega che nella sincope si procede con più figure di quantità minore delle note da conteggiare insieme.
63	15	L'ultimo paragrafo del capitolo, ossia il passo che va da «Quod si nonnulla» alla fine del capitolo (15, 7-9), è stato aggiunto nell'edizione del 1496,

LIBRO QUARTO

Casi A

N.	Cap.	Concetto non reperibile nella stampa	C.
68		Lettera dedicatoria a Corradolo Stanga.	1r-v
69	2	È presente nel manoscritto ma non ha raggiunto la stampa un approfondimento sulle «oppositae proportiones». Veniva spiegato che due proporzioni di ineguaglianza reciprocamente contrarie portano al compimento dell'uguaglianza. Infatti, spiega il teorico, se porremo la dupla e la subdupla una dopo l'altra rappresentandole con le frazioni $\frac{2}{4}$ e $\frac{4}{2}$,	4r

		scopriremo che il numero binario con il quaternario o il quaternario con il binario daranno luogo a proporzione di ineguaglianza, ma non così il binario con il binario o il quaternario con il quaternario. Possedendo questa spiegazione tanto il carattere di inutile ripetizione quanto di superfluità, è stata ritenuta degna di essere cancellata.	
70	3	Tra le parole «ad se invicem consyderatio» e «Plerumque autem per canonem» (prima di 3, 8) Gaffurio aveva però elaborato una lunga riflessione che ha ritenuto di dover eliminare. In essa spiegava come l'uso di segnare una proporzione servendosi di una sola cifra generi dubbio tra i cantori. Se si scrive ad esempio il solo numero due, non si capisce con quale altra quantità si debba proporzionarlo. È per questa ragione (scrive ancora una volta!) che coloro che utilizzano questa grafia sbagliano, in quanto si deve evitare con cura ciò che va contro quanto sostengono tutti gli aritmetici e i musicisti. Nonostante ciò «Don Marto» (ovvero Petrus de Domarto) nella sua <i>Missa Spiritus Almus</i> scrisse più volte la proporzione dupla con una sola cifra, né si limitò a questo soltanto, poiché con lo stesso segno volle anche istituire nelle note il <i>tempus imperfectum</i> , nonostante l'indicazione iniziale di <i>tempus perfectum</i> .	5r
71	4	Nella sezione di testo dopo il primo esempio di proporzione subdupla, tra le parole «sentio disponendam» e «verum cum duplam», (corrispondente al punto tra 4, 7 e 8 nella stampa) Gaffurio spiegava che nonostante i modi corretti di scrivere la proporzione subdupla siano solamente due, i compositori Busnoys nella sua <i>Missa l'homme armé</i> , Bernard Ycart nella <i>Missa Amor tu dormi</i> , «Don Marto» nella già citata <i>Missa Spiritus Almus</i> , Gaspar Van Weerbeke nella sua <i>Missa O Venus bant</i> e molti altri hanno istituito questa proporzione senza servirsi di cifre numeriche e quindi «sine ratione». Che nessuno, scrive poi, si lasci influenzare dal prestigio di questi musicisti considerandoli <i>auctoritates</i> , perché non hanno agito secondo la legge, ma secondo la corruzione del cattivo uso (forse Gaffurio pensa: ormai generale). Infatti le loro opere denunciano la loro imperizia e la loro distanza dalle vere <i>auctoritates</i> e dai buoni autori «peritissimi». Nella versione a stampa l'oramai maestro di cappella del Duomo di Milano si è guardato bene dal riproporre un simile rimprovero <i>contra personas</i> !	12v
72	5	Dopo l'esempio musicale della sesquialtera (n. 188), il manoscritto riporta una lunga considerazione nella quale Gaffurio spiega come nelle proporzioni di genere superparticolare si debba fare attenzione a diminuire ogni nota corrispondente al numero maggiore della frazione di tanto quanto sarà il numero maggiore stesso. Vengono citati alcuni casi a titolo d'esempio: se nella sesquialtera dovrò mettere in relazione tre note con due dello stesso valore, bisognerà diminuire ciascuna delle tre di un terzo della durata. Se il rapporto sarà di quattro contro tre, le quattro note andranno diminuite di un quarto e si agirà secondo lo stesso principio anche per il caso di cinque note contro quattro.	15v- 16r


73	5	<p>Dopo gli esempi di origine boeziana della corda e dell'arcobaleno,¹⁷⁹ il solo manoscritto riporta un intervento, collocato tra quelle che nella stampa sono le parole «vertatur colorem» e «solet plerumque sesqualtera» (prima di 5, 19), sulla maniera di sperimentare il più concretamente possibile la diminuzione data dalla proporzione sesquiterza. Gaffurio insegna che se si vuole uguagliare tre note con quattro dello stesso tipo, si deve sostituire a ciascuna unità del numero maggiore la quantità del numero minore, cosa che (almeno nel caso in esame) è soltanto un modo un po' lambiccato per dire di moltiplicare il quattro per il tre. Il numero che otterremo sarà dodici. Tale numero dovremo ora dividerlo prima per tre e poi per quattro: con la prima divisione otterremo tre gruppi di quattro unità e con la seconda divisione quattro gruppi di tre. Potremo così vedere (il verbo che usa Gaffurio è proprio <i>cernere</i>) come nella stessa durata temporale (in questo caso rappresentata dal numero dodici) possano stare sia tre che quattro note¹⁸⁰. Il teorico rappresenta nel modo seguente con delle semibrevis il calcolo riportato, e si può notare come ciascuna delle quattro note valga quanto tre:</p>  <p>Tale calcolo può essere compiuto per qualsiasi proporzione del genere di ineguaglianza maggiore. Tuttavia, ci informa il <i>musicus</i> lodigiano, esso è forse poco proficuo per l'ambito musicale.</p>	16v
74	5	<p>Dopo l'esempio musicale tratto dalla messa <i>l'homme armé</i> di Busnoys (n. 192), Gaffurio scrive nella stampa che alcuni compositori (non identificati) indicano la proporzione sesquialtera con i segni della prolazione perfetta, ovvero il cerchio o il semicerchio puntati. Nel manoscritto possiamo leggere a chi stava pensando e a quali composizioni in particolare: si tratta di Johannes De Quadris nel mottetto <i>Gaudeat Ecclesia</i>, Bartolomeo Brollo («De Broliis»), Guillaume Faugues («Faugus») nella messa <i>Vinus, vina, vinum</i>, e Jean Fedé nel mottetto per San Domenico <i>O lumen Ecclesiae</i>. L'uso di questi segni per significare una proporzione, prosegue poi Gaffurio, è intollerabile poiché prolazione maggiore e proporzione sono due fenomeni del tutto differenti: (e ne fa seguire le definizioni). Nell'edizione del 1496 non troviamo più né l'identificazione precisa dei compositori colpevoli di confondere proporzione e prolazione né l'ennesima definizione di 'perfetto' nelle mensurazioni.</p>	19r
75	5	<p>Nella porzione di testo tra le parole «semibreves dispositarum alterabitur» e «Atque pausas brevium» (ossia prima di 5, 55) si trovavano ulteriori citazioni di compositori ed opere indicate a modello di corretta differenziazione (e conseguente uso notazionale) tra proporzione sesquialtera e mensurazione perfetta. Esse sono l'<i>Osanna</i> della Messa <i>Helas</i> nella parte del <i>tenor</i> ed il mottetto <i>Ante Pater rerum</i> dedicato al re d'Ungheria entrambe di Johannes</p>	20v

¹⁷⁹ Tratti dal *De institutione musica* di Boezio, Ed. ANICHI MANLI TORQUATI SEVERINI BOETII, *De Institutione Musica*, a cura di Giovanni Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990.

¹⁸⁰ Per facilitare un po' le cose: in un quaderno a quadretti si tracci il contorno di due strisce sovrapposte da dodici quadretti ciascuna. Si divida la prima striscia in gruppi di quattro quadretti e la seconda in gruppi di tre. La prima striscia rappresenterà la quantità 3 e la seconda la quantità 4. Potremo così avere una rappresentazione grafica della proporzione sesquiterza.

		Tinctoris, e la Messa <i>Moro perché non hai fede</i> dell' «optimus contrapunctista» Guilielmus Guarnieri. Si può constatare che il nostro teorico lodigiano eliminava citazioni di opere ed autori non solo quando aveva espresso critiche nei loro confronti, ma anche quando li aveva approvati.	
76	5	Tra le parole «notulas pariter et pausas adauget» e «multi item signant» (ossia prima di 5, 63) si ha nel manoscritto un ulteriore intervento di cui Gaffurio si è poi pentito. In esso nomina alcuni compositori che per ignoranza o incuria pensano che una proporzione di ineguaglianza maggiore aumenti il valore delle note quando invece lo diminuisce. Il trattatista reputa che costoro siano Johannes Martini (pur definito «dulcissimus compositor») nella Missa <i>Io ne tengo quanto te</i> , Philippon de Borges (sic! Bourges) nella sua Missa <i>Tetradī plagis</i> , Busnoys in molte sue composizioni, Bernard Ycart in più di un <i>cantus</i> , Ockeghem in certe messe e chansons (senza scendere nel dettaglio più di così per gli ultimi tre), Egidius ¹⁸¹ nella Missa <i>Veni Sancte Spiritus</i> e Gaspar Van Weerbecke nei suoi <i>motetti ducales</i> .	22r
77	5	Il successivo passaggio eliminato, posto dopo la menzione della sesquialtera realizzata con l'annerimento delle note (5, 65 nella stampa), spiegava che alcuni chiamano emiolia una sesquialtera scritta nel modo or ora detto, e propriamente 'sesquialtera' la medesima proporzione espressa tramite cifre numeriche. Costoro, Gaffurio <i>docet</i> , sbagliano perché le due denominazioni sono dotate esattamente dello stesso significato.	22r- 22v
78	5	Collocata subito dopo l'esempio della proporzione sesquiquarta (n. 200), leggiamo nel manoscritto che non essendo possibile raffigurare con una nota la «particula» di cui si diminuisce ciascuna semibreve sottoposta alla sesquiquarta (5/4), essa può essere apprezzata «animoque et oculis» solo con il calcolo che si andrà a spiegare. Poichè nella sesquiquarta si deve diminuire ognuna delle cinque note del numero maggiore (ossia del cinque) di un quinto, si moltiplichino dunque il cinque per se stesso. Quel che si otterrà saranno cinque gruppi di cinque unità. Se da ognuno di questi gruppi si sottrarrà una unità, si noterà che in ciascun gruppo rimangono quattro unità e inoltre si avrà un modo per poter redersi conto della quantità aliquota non rappresentabile da una nota della proporzione citata. Questo metodo si può usare per ogni proporzione di genere superparziente.	24r
79	6	Dall'inizio del capitolo sino alla trattazione della proporzione subsesquialtera abbiamo un lungo passaggio che Gaffurio ha deciso di non riprendere per la stampa. Nel manoscritto esso si trova al posto di quella sezione del testo pubblicato che va da «sunt eius enim species infinitae» a «singillatim est dicendus» (paragrafo 2). Vi si spiega come nel genere subsuperparticolare il numero minore della frazione equivalga al maggiore in modo tale che ciascuna unità del numero minore venga aumentata di tante unità quante sono quelle del numero minore. Se abbiamo ad esempio una subsesquialtera	27r

¹⁸¹ Secondo GIANLUCA D'AGOSTINO, *Reading Theorists for Recovering 'Ghost' Repertories. Tinctoris, Gaffurio and the Neapolitan Context*, «Studi musicali», 34 n.1, 2005, pag. 44, dev'essere identificato con Gilet Cosse, chierico di Cambrai e cantore della cappella di Galeazzo Sforza che riceveva annualmente una somma da una delle chiese di Lodi.

		<p>(2/3), ogni unità del numero due sarà aumentata di un mezzo; se abbiamo una subsesquiterza (3/4), ogni unità del numero tre sarà aumentata di un terzo, e la stessa cosa accadrà anche per la proporzione subsesquiquinta (5/4). A ciò segue il metodo per vedere con i propri occhi le divisioni della proporzione subsesquiterza, il quale è del tutto uguale a quello già descritto per la sua omologa sesquiterza, con la differenza che se in quella ognuna della quattro semibreui vale come tre, nella subsesquiterza ognuna delle tre vale come quattro. Anche l'esempio con semibreui è del tutto speculare a quello riportato per la sesquiterza:</p>  <p>Il calcolo descritto può essere compiuto per qualsiasi proporzione del genere di ineguaglianza minore.</p>	
80	6	<p>Subito dopo la definizione e le cifre numeriche della proporzione subsesquialtera, si nota nel manoscritto di Bologna una ulteriore considerazione non conservata per la versione a stampa. Vi è trattato il seguente problema: le particelle dei numeri minori delle frazioni delle proporzioni di ineguaglianza minore non si possono rappresentare con alcuna figura della notazione. Se tuttavia volessimo vedere le particelle di cui si deve aumentare il numero tre di una subsesquiterza, dovremmo moltiplicare questo numero per se stesso, ed otteniamo nove unità. Tali nove unità vanno separate in tre gruppi di tre unità ciascuno. Ognuno di questi tre gruppi (pure se composto da tre unità) va pensato come se fosse ciascuna unità di cui è composto il numero tre della subsesquiterza. Ognuna delle unità dei gruppi di tre costituirà la particella che stavamo ricercando, resa ora disponibile alla vista.</p>	27v
81	6	<p>Subito dopo l'esempio musicale della subsesquiterza (n. 207), si legge nel manoscritto che alcuni «imperiti» sono soliti indicare la proporzione citata con il segno del tempo imperfetto con prolazione maggiore. Ciò è però proibito dall'aritmetica e condannato dai musici, sempre per il solito motivo secondo il quale le proporzioni vanno rappresentate solo con frazioni di due cifre.</p>	28r
82	7	<p>Alcune specie proporzionali nominate nel manoscritto non hanno raggiunto la stampa. Si tratta della proporzione superbiparziante i noni, ossia 11/9, della supertriparziante gli ottavi, ovvero 11/8, e della superquadriparziante gli undicesimi, cioè 15/11. Non è presente nella stampa nemmeno l'osservazione che segue, nella quale il trattatista fa sapere che le specie di ciascun genere superparziante sono infinite.</p>	29v
83	7	<p>A fine capitolo il chirografo bolognese riporta una piccola sezione di testo non confluita nella pubblicazione, la considerazione che insegna come «generaliter» in ogni proporzione appartenente a ciascun genere di ineguaglianza maggiore ogni nota del numero maggiore della frazione debba essere diminuita di tante particelle della propria quantità contraria quanta sarà</p>	33v

		la differenza che sta fra i due termini della proporzione, come si può osservare (scrive Gaffurio) nelle spiegazioni già offerte. È forse per questo suo carattere pleonastico che questo ultimo breve capoverso non è stato stampato.	
84	8	Dal confronto tra il manoscritto di Bologna e la stampa per il presente capitolo emerge un solo paragrafo differente. Esso è collocato nel luogo del testo che nella stampa sta tra le parole «ipse maiori aequivalet in potentia» e «Sunt enim huius generis» (ossia prima di 8, 2). In esso Gaffurio spiega che nel genere subsuperparziente, a cui è dedicato il capitolo, il numero minore della frazione con cui si indica una proporzione è uguagliato al maggiore in modo tale che ciascuna nota di esso venga aumentata di tante particelle corrispondenti alle unità frazionarie del numero minore quant'è la differenza tra il minore e il maggiore. Ad esempio, nella proporzione subsuperbiparziente i terzi (ovvero $3/5$) tra il numero tre e il cinque abbiamo una differenza di due unità. Dunque ciascuna delle tre note corrispondenti al numero minore dovrà essere aumentata di due terzi del proprio valore per essere uguagliata alle cinque note corrispondenti a quello maggiore.	34r
85	9	Nella trattazione del «primus gradus» del genere molteplice superparticolare, il teorico non ha accolto nella stampa i valori raddoppiati delle cifre proporzionali: il «10 ad 4» che seguiva «5 ad 2» nel manoscritto, così come avviene per «14 ad 6» che seguiva «7 ad 3», il «18 ad 4» che seguiva «9 ad 4» e il «22 ad 10» che era posto dopo «11 ad 5».	36v
86	9	Eliminata la menzione delle proporzioni <i>dupla sesquisepta</i> ($13/6$) e <i>dupla sesquiseptima</i> ($15/7$).	36v
87	9	Anche per il secondo livello del genere molteplice superparticolare Gaffurio ha deciso di non conservare nella stampa i numeri raddoppiati delle proporzioni, ossia $14/4$, $20/6$, $26/8$ e $32/10$.	37r
88	9	Eliminata la menzione della proporzione <i>tripla sexquisepta</i> ($19/6$).	37r
89	9	Per il terzo livello si verifica ancora una volta l'eliminazione delle frazioni con numeri raddoppiati $18/4$, $26/6$, $34/8$, $42/10$.	37r
90	9	Eliminata la menzione della proporzione quadrupla sesquisepta ($25/6$)	37r
91	9	Eliminata la considerazione su come le specie del terzo livello siano infinite. Nella stampa l'infinità delle specie viene sancita una volta per tutte subito prima delle parole «primus gradus» (9, 2).	37r
92	9	Per il quarto livello si nota ancora la rimozione dei numeri doppi delle specie. Ciò significa che nella stampa non si leggono le frazioni $22/4$, $32/6$, $42/8$, $52/10$. e	37r
93	9	Non è reperibile nell'edizione del 1496 la proporzione quintupla sesquisepta ($31/6$).	37r
94	9	Eliminata la frase che spiega come ciascun livello del genere molteplice superparticolare (derivato dalle specie molteplici), contenga specie infinite, delle quali si tratterà singolarmente	37r

95	9	Una frase non conservata nella versione a stampa compare nel chirografo tra l'esempio musicale della dupla sesquiquinta (il 231 della stampa) e la trattazione della tripla sesquialtera. Gaffurio vi indicava come le restanti proporzioni del primo livello possano essere ritrovate dal lettore con le sue forze, unendo ogni proporzione del genere superparticolare con la proporzione dupla.	38v
96	9	Ulteriori vocaboli eliminati si trovano nel manoscritto tra l'esempio della tripla sesquiquarta (n. 234, prima di 9, 30) e l'esposizione della proporzione quadrupla sesquialtera. In esse Gaffurio spiegava che le specie del secondo livello possono procedere all'infinito grazie all'unione di ciascuna specie del genere superparticolare con la proporzione tripla.	39v
97	9	L'ultima frase del capitolo che non ha raggiunto la stampa si trova nel manoscritto tra l'esempio della quadrupla sesquiquarta e la spiegazione della quintupla sesquialtera (es. n. 237 e par. 9, 40). Vi veniva insegnato come il procedere delle specie del terzo livello possa essere esteso indefinitamente con grande facilità congiungendo ciascuna proporzione superparticolare con la proporzione quadrupla.	41r
98	10	Eliminata la considerazione secondo la quale nel genere submolteplice superparticolare il numero minore di una proporzione equivale al maggiore in modo che ciascuna nota del detto minore subisca un aumento del suo valore di tante unità della sua denominazione quanto sarà la differenza tra il maggiore e il minore. Gaffurio vuol dire che, ad esempio, nella proporzione $2/5$ le note corrispondenti al numero 2 dovranno essere aumentate di due terzi del loro valore se si vuole che durino quanto quelle corrispondenti al numero cinque. La frase non conservata nella stampa è collocata nel manoscritto dopo le parole «aequivalens ipsi maiori» dell'edizione (ovvero prima di 10, 2).	42r
99	10	Alla fine della trattazione del terzo livello, subito dopo la menzione della proporzione subquadrupla sesquiquinta vi è un periodo non trasferito alla stampa (prima di 10, 7). In esso Gaffurio insegnava come procedendo con il calcolo descritto, ovvero unendo ciascuna proporzione submolteplice a ciascuna delle superparticolari, si possano ottenere infinite proporzioni di genere submolteplice superparticolare.	42r
100	10	Subito dopo l'esempio della subdupla sesquiquarta (n. 243) si ritrova nel solo manoscritto l'osservazione su come congiungendo ogni proporzione superparticolare alla proporzione subdupla si possano ottenere infinite proporzioni di primo livello sempre nel genere submolteplice superparticolare, e si lascia l'assolvimento di questo compito al diligente lettore.	43r
101	10	Eliminata la considerazione, presente dopo l'esempio della subtrippla sesquiquarta (n. 246) soltanto nel manoscritto, su come congiungendo ogni proporzione superparticolare con la proporzione subtrippla il lettore dei <i>cantus</i> potrà ottenere una sequenza infinita di proporzioni di secondo livello submolteplici superparticolari.	44r

102	10	Giudicata non opportuna per la stampa quella piccola porzione di testo che nel manoscritto fa da <i>explicit</i> al capitolo ed è posta subito dopo l'esempio della proporzione subquadrupla sesquiquarta (n. 249). Essa spiega come il lettore possa procedere all'infinito «ex se ipso» nel trovare gli ulteriori livelli e le relative specie del genere trattato nel presente capitolo.	45v
103	11	Eliminazione della frase che indica come le specie del primo livello siano infinite, la quale si trova nel manoscritto subito prima dell'elenco delle possibili specie. Nello stesso paragrafo si ritrova anche la menzione delle specie <i>dupla superquincupartiens</i> , <i>dupla supersexcupartiens</i> e l'osservazione che esse possono procedere all'infinito.	45v
104	11	Nel trattare il secondo, il terzo e il quarto livello, Gaffurio non si ferma, come farà invece per la stampa, alle sole specie biparziali (sino a 11, 13). Per il secondo livello troviamo infatti anche le specie <i>tripla supertripartiens</i> , <i>tripla superquatripartiens</i> , <i>tripla superquincupartiens</i> e <i>tripla supersexcupartiens</i> . Nel terzo si hanno le specie <i>quadrupla supertripartiens</i> e <i>quadrupla superquatripartiens</i> seguite dal solito commento su come la serie sia infinita. Per il quarto livello vengono citate la <i>quintupla supertripartiens</i> , <i>quintupla superquatripartiens</i> e <i>quintupla superquincupartiens</i> . In occasione della stampa il teorico non ha evidentemente voluto moltiplicare inutilmente le difficoltà di comprensione e memorizzazione delle specie.	45v- 46r
105	11	Eliminata la menzione delle proporzioni <i>dupla supertripartiensquartas</i> (11/4), <i>dupla supertripartiensquintas</i> (13/5) e <i>dupla supertripartiensseptimas</i> (17/7) (nella stampa "sarebbero dovute essere" tra 11, 7 e 13).	46r
106	11	Non è stato conservato per la pubblicazione ciò che Gaffurio aveva scritto subito prima della proporzione <i>dupla superbipartiens tertias</i> (rispetto alla stampa prima di 11, 14), ovvero che nel genere molteplice superparziale il numero maggiore equivale al minore in modo tale che ogni nota corrispondente al numero maggiore della frazione venga diminuita di tante unità quant'è la differenza tra i due numeri. Intende dire che, ad esempio, nella proporzione <i>dupla superbiparziale</i> i terzi (8/3) le otto note che si riferiscono al primo numero vengono diminuite di cinque ottavi.	46r
107	12	Eliminata la menzione della proporzione <i>subdupla superquincupartiens</i> (nella stampa sarebbe dovuta comparire nel par. 12, 7).	50v
108	12	Nella versione stampata della descrizione del terzo livello, non si fa più alcun cenno della proporzione <i>subquadrupla superquincupartiens</i> (sarebbe dovuta comparire nel par. 12, 8).	50v
109	14	Nel paragrafo non conservato che concludeva il capitolo si spiega come si sia provato espressamente che le diverse proporzioni si riferiscono ciascuna alla quantità proporzionale che le precedono, cosa che non accade in alcun modo nelle proporzioni di qualsiasi genere di cui si è trattato in precedenza. Infatti tutte le proporzioni cumulative si riferiscono ciascuna sempre al numero delle note risultante dalla o dalle precedenti proporzioni, cosa di cui si lascia l'approfondimento ai ricercatori dei <i>cantus</i> . Il paragrafo è stato eliminato sia per l'evidente ovvietà di quanto sostenuto sia per essere del tutto pleonastico.	56v

110	15	Nella seconda sezione di testo si nota solamente che nel testo definitivo a stampa non è stata riportata la frase «ternarius ad unitatem triplam facit, quaternarius vero ad ternarium sesquiterciam», che nel manoscritto si legge subito dopo i numeri 1.3.4, ovvero sarebbe dovuta essere prima del par. 6.	57r
111	15	Il commiato del trattato, che nella stampa inizia con «Habes nunc candidissime lector», nel manoscritto è un passaggio abbastanza esteso in cui Gaffurio si espone in prima persona, scrivendo di aver deciso di accomiatarsi da questo piccolo libro avendo giudicato [opportuno] descrivere ai cantori soltanto ciò che è praticabile secondo ragione. Se nelle proporzioni fosse stato realizzato qualcosa di mediocre o degno di censura, egli lo offre a colui che sia il più esperto tanto fra gli aritmetici quanto fra i musicisti perché lo corregga. E dunque, se gli inesperti (pensando che il libro fosse meno carico di errori) si sono accaniti con ingiurie, com'è d'uso attualmente, inizino prima di tutto ad astenersi dal maledire, per non indurre altri nel loro errore. Infatti ciò che di primo impulso sembra non essere buono, ponderato poi con un giudizio più vicino alla verità si rivela infine essere ottimo.	57v- 58r

Casi B

N.	Cap.	Riformulazione significativa	C.
20	1	Riscrittura completa del capitolo.	2r-3v
21	5	Nel manoscritto Gaffurio scrive che loderebbe («laudarem») l'esempio di Busnoys (n. 192, dal <i>Sanctus</i> della <i>Missa l'homme armé</i>), mentre nella stampa si limita ad un più controllato 'non lo condannerei' («non damnarem»).	18r
22	13	Subito dopo il secondo esempio musicale (n. 267) troviamo nel manoscritto una osservazione sulle proporzioni cumulative. Con una sintassi invero un po' oscura Gaffurio insegna che data una proporzione, se sarà posta dopo una seconda proporzione non causa aumento o diminuzione delle note secondo il suo solo valore. Allo stesso modo l'aumento o la diminuzione prodotta da una terza proporzione, dipenderà dal «vigor» della seconda proporzione, che a sua volta dipendeva dalla prima. Ciò vuol dire che il cambiamento di durata calcolabile nelle note da una proporzione posta dopo due precedenti dipende dal calcolo già effettuato tra la prima e la seconda, come insegna Boezio nel <i>De Institutione Armonica</i> e nel <i>De Arithmetica</i> (il teorico lodigiano si premura di citare sempre l' <i>auctoritas</i> indiscutibile). Una considerazione abbastanza simile, ma meglio formulata, appare nell'edizione a stampa dopo l'ultimo esempio musicale del capitolo (il n. 268).	54r-v
23	14	Nel presente capitolo la prima variante, sebbene di poca importanza, appare già nel titolo. Il manoscritto reca infatti «De proportionibus <i>producentibus</i> musicas consonantias», anziché «musicas consonantias <i>nutrientibus</i> », dimostrando ancora una volta il passaggio da un vocabolo ordinario ad uno più ricercato.	55r
24	15	Nella prima sezione di testo del presente capitolo (15, 1-4) che termina	56v

		all'esempio musicale n. 270, si notano unicamente due varianti tra i testimoni. La prima è l'aver preferito i verbi « <i>produci consyderandum est</i> » (nella stampa) all'espressione « <i>contextus tacite preteriri non debet</i> » (nel manoscritto). La seconda consiste nell'aver sostituito la frase « <i>superducta autem subtripla: destruitur propter aequalem extremorum consyderationem</i> » (15, 3) all'originario « <i>binarius ad unitatem duplam facit, ternarius vero ad binarium sexqualteram. Item ternarius ad unitatem triplam perficit proportionem</i> ».	
--	--	--	--

Casi C

N.	Cap.	Spostamento di frase o concetto	
15	9	La considerazione secondo la quale le proporzioni molteplici unite alle singole superparticolari costituiscono i livelli è stata spostata da subito prima della trattazione del secondo livello a subito dopo le parole « <i>primus gradus</i> » (9, 3), ovvero è stata posta nella stampa anteriormente rispetto a dove sta nel manoscritto.	36v-37r
16	11	Alla descrizione dei livelli segue, sempre nel manoscritto, l'osservazione che nella stampa viene riportata tra l'esposizione del primo livello e quella del secondo, ossia tutto ciò che sta tra le parole « <i>Hae enim subalternae species dicuntur</i> » e « <i>consimilis consyderationis adhibetur modus</i> » (11, 4-6). Per l'edizione Gaffurio ha ritenuto più corretto anteporre questo paragrafo rispetto a dove l'aveva collocato nel manoscritto, ovvero non porlo più alla fine della descrizione di tutti i livelli, ma subito dopo la descrizione del primo (con l'idea di dire il concetto una volta per tutte).	46r
17	12	La prima differenza tra testimoni che si incontra in questo capitolo, dedicato al genere submolteplice superparziente, consiste nello spostamento del testo che tratta di quanto debbano essere aumentate le note corrispondenti al numero maggiore della frazione da subito prima della descrizione della proporzione subduplasuperbiparziente i terzi a subito dopo la descrizione del genere proporzionale. Nella versione stampata viene cioè anteposto rispetto al luogo che occupa nel manoscritto. Esso si trova tra le parole « <i>Aequivaletque minor ipse maiori</i> » sino a « <i>generibus evenire contingit</i> » (12, 2).	50v
18	12	Un secondo spostamento concerne la sezione di testo subito precedente l'esposizione del « <i>secundus gradus</i> » compresa nella stampa tra le parole « <i>huiusmodi autem species</i> » e « <i>consyderationis processus apparet</i> » (12, 5-6). Nel manoscritto questa sezione si trova tra la descrizione del terzo livello delle proporzioni e l'indicazione sull'aumento di valore ai fini di uguaglianza proporzionale. Anche per essa Gaffurio ha creduto migliore un'anteposizione.	50v

Casi D

N.	Capitolo	Nuova porzione testuale
64	3	Dopo la difesa della reputazione di Ockeghem (3, 12-13 nella stampa) i due testi

		procedono con gli stessi contenuti e quasi con lo stesso lessico. Le uniche differenze consistono nei brevi tioletti posti prima di ogni esposizione delle proporzioni, e nella considerazione (ripetuta per ogni proporzione) che il numero delle note seguenti (quelle poste dopo le cifre di una proporzione) viene comparato a quello delle precedenti, quando nel manoscritto si trova sempre semplicemente e soltanto che un dato numero viene correlato ad un altro.
65	3	Un nuovo paragrafo è quello aggiunto tra l'esempio della proporzione quintupla e quello della subquintupla (sestupla) posto subito a seguire (3, 26-30).
66	4	considerazioni specificamente matematiche che iniziano con le parole «coaequatur enim» e si concludono con «in cunctis minoris inaequalitatis generibus» (4, 2-4). Da notare che un'aggiunta di tenore simile alla presente era quella posta tra gli esempi delle proporzioni quintupla e subquintupla. Entrambe sono evidentemente segno del fatto che Gaffurio, tra la redazione del manoscritto e la revisione dello stesso per la stampa, deve aver compiuto letture sulle proporzioni più approfondite di quanto avesse fatto per elaborare le teorie esposte nella prima versione.
67	5	Nella prima porzione di testo del capitolo 5 vi sono soltanto tre differenze da segnalare. La prima, subito dopo la definizione di genere superparticolare e di parte aliquota, è l'inserimento nella versione a stampa del riferimento al terzo libro del <i>Theorica musicae</i> (5, 4), e la seconda, poco prima dell'esposizione della proporzione sesquialtera, è il riferimento al <i>De harmonia instrumentali</i> (5, 8). L'ultima aggiunta è il nome greco «epimoriae» subito seguente (5, 9).
68	5	È innovazione della versione stampata la breve discussione sulla quinta parte di semibreve sprovvista di una figura notazionale che la rappresenti. (5, 15)
69	5	Ancora una novità della versione a stampa è il riferimento agli effetti della sincope (5, 26) e l'indicazione di come si debba evitare il pericolo di due sesquialtere. (5, 27)
70	7	Aggiunto il periodo che va da «fortitur et aliud» sino a «fuerint partes tertiae» (7, 3).
71	7	Aggiunto il periodo che inizia a «si septimae partes fuerint erit supertripartiensseptimas» e si conclude con le parole «est tamen ei aliud magis specificum nomen» (7, 9-11).
72	7	Aggiunto il periodo che comincia dalle parole «atque in reliquis consimilis» e giunge a «sextis eius partibus ducta est: contineat partem». (7, 14-23)
73	7	È nuovo il periodo che principia da «et 11 ad 7 horum medij» e termina a «naturali numerorum dispositione procedunt» (7, 32-38). Nel manoscritto il contenuto di questa nuova porzione testuale è riassunto in una sola frase, nella quale apprendiamo che reiterando il procedimento di inserimento progressivo di una unità tra i due termini di una frazione si ottengono nuove proporzioni («et sic multiplicato processo augentur et multiplicantur numeri intermissi»). Al momento della pubblicazione, Gaffurio ha reputato che quella frase fosse evidentemente troppo generica, optando per una esposizione più dettagliata.
74	7	Una piccola aggiunta è visibile nella stampa nella descrizione della proporzione

		superbiparziante i quinti. È il paragrafo che va da «in haec proportionem septem notulae aequantur» sino a «quae eius opposita est» (7, 51-52).
75	9	In questo capitolo, dedicato al genere molteplice superparticolare, troviamo una innovazione nella stampa fin dall'inizio: è la breve frase «compositum ex duobus primis» (si sottintende “generibus”) (9, 1). Aver posto fin da subito questa frasetta ha permesso a Gaffurio l'eliminazione della ripetizione della stessa espressione posta alla fine di ogni trattazione dei singoli <i>gradus</i> .
76	9	Del tutto nuovo è il periodo che va da «concepitur ex secunda» sino a «dispositarum susceptibili» (9, 4).
77	9	Novità della versione a stampa è inoltre la frase che comincia con le parole «omnes superparticularis» e termina con «multiplici coniungit» (9, 5).
78	11	Sono innovazioni le frasi che si leggono subito dopo l'inizio della spiegazione del secondo livello, ovvero «singulas superpartientes secundae multiplici coniungit» (11, 7).
79	11	È stata stilata per la stampa la frase che si legge nella spiegazione del terzo livello, ossia «tertiam multiplicem singulis superpartientibus apponit» (11,8).
80	11	È un'innovazione la frase che si legge subito dopo l'inizio della spiegazione del quarto livello, e mi riferisco a «singulae superpartientes quartae applaudunt multiplici» (11, 10).
81	11	È un'aggiunta la frase «atque in reliquis diversimoda congruit consideratio» (11, 12).
82	13	Nella prima sezione di testo di questo capitolo il solo cambiamento consiste nell'aggiunta, presente nella stampa del 1496, del paragrafo che inizia con «ex numerositate notularum ipsius» e termina con «sexcuplam facit proportionem» (13, 2-4).
83	13	È un'aggiunta l'osservazione « Senarius namque ad binarium triplam implet habitudinem» (13, 10)
84	13	È un'aggiunta l'osservazione «namque extremorum succedit aequalitas ut probat haec dispositio 2.3.4.5.6.2.» (13, 11).
85	15	È un'aggiunta la frase compresa fra i vocaboli «idem quoque in cantilenis» ed «anterioribus referunt» (15, 9).
86	15	È una novità della stampa il passaggio che inizia con «namque quarta multiplicis species» e termina con «his numeris 1/7/8» (15, 12-14).

2. Gli esempi musicali

Nel processo di riscrittura dalla versione preparatoria dei manoscritti a quella definitiva della stampa sono stati coinvolti anche gli esempi musicali.

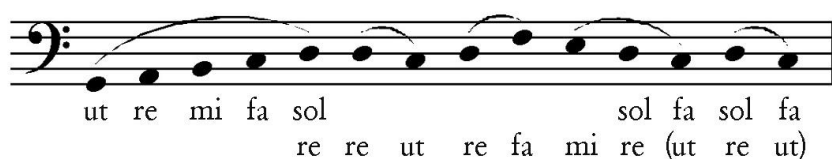
Primo libro

Tanto il manoscritto preparatorio quanto il primo libro dell'edizione contengono lo stesso tipo di esempi. In entrambi i testimoni si ritrovano infatti esempi sui neumi composti, sulle note dell'esacordo, su ciascuna specie d'intervallo, sulla pratica delle mutazioni e su ciascuno degli otto toni gregoriani.

L'unica differenza tra l'esempio delle sillabe esacordali com'è visibile sul manoscritto e quello presente nella stampa (l'es. 12) consiste nell'eliminazione delle sei note da Ut a La disposte in senso discendente. Gli esempi sulle specie degli intervalli sono quelli che non hanno subito praticamente nessuna revisione.¹⁸² L'unica variante, anche per questo caso, consiste in alcune versioni discendenti di alcune specie, non conservate per stampa probabilmente per il loro carattere di semplice ripetizione.

È negli esempi sulle mutazioni che si possono notare le differenze più evidenti. Nella versione del manoscritto (a c.7r) si possono infatti leggere gli esempi delle mutazioni per i *loci* esacordali Dsolre, Elami, dlasolre ed elami, assenti nella stampa, che si limita a farne menzione e nulla più (I, 4, 42 e 4, 73). Si forniscono gli esempi per Dsolre ed Elami.

Il primo si presenta come segue:¹⁸³



Il secondo, un poco più lungo, appare invece in questa forma:



Una ragione per l'eliminazione delle mutazioni sui loci citati può essere ancora una volta quella di evitare la ridondanza: dopo aver già illustrato come effettuare mutazioni dall'esacordo duro a quello naturale e viceversa, fornire altri esempi sempre sullo stesso argomento dev'essere sembrato a Gaffurio assolutamente superfluo. L'esempio su Dsolre ha poi delle somiglianze con l'es. 27 della stampa: le note iniziali, l'*ambitus* impiegato ed il passaggio dall'esacordo duro a quello naturale sono infatti gli stessi.

Per illustrare gli otto modi gregoriani il teorico lodigiano adotta lo stesso comportamento tanto nella versione preparatoria quanto nell'edizione del 1496. In entrambe viene presentato al lettore un esempio che dimostra con note musicali da quale procedere melodico sia contraddistinto il tono ora descritto e da un secondo esempio che illustra come inizia, continua e si conclude una salmodia (nel quale le note si sovrappongono ad un testo fittizio che riporta le parole «[numero del tono] tonus sic incipit, sic mediatur et sic finitur»). Il secondo esempio si conclude con una formula dossologica.

Se, come si è visto, per la stampa Gaffurio ha scelto di rintracciare sia nel repertorio gregoriano che in quello ambrosiano un'antifona dotata delle caratteristiche del modo che aveva appena descritto, quando ha redatto il manoscritto aveva scelto di illustrare ciascun modo con un primo esempio composto *ad hoc*. Introdotte nella stampa del 1496 sono anche le formule degli otto *Seculorum amen* che concludono la dossologia. Ulteriori innovazioni dell'edizione, leggibili nel capitolo sul settimo tono, sono anche una

¹⁸² del resto non sarebbe stato possibile escogitare cambiamenti in tale ambito, essendo gli intervalli dei fenomeni fisico-acustici sui cui non si può esercitare alcuna creatività

¹⁸³ Le sillabe esacordali non sono presenti nel manoscritto e sono state aggiunte da chi scrive. Quelle tra parentesi sono una proposta alternativa, in quanto la teoria concede sia di rimanere nell'esacordo naturale, sia di mutare nel duro.

trattazione radicalmente rinnovata dell'antifona *Nos qui vivimus* e l'esempio con l'antifona *Ubi charitas et amor*.

Per dare un saggio di come si presentano gli esempi dei toni allo stadio manoscritto, si fornisce quello del quinto tono (nel manoscritto a c. 16r e v e nella stampa: es. 75, 76 e 77).¹⁸⁴

8

Quin-tus to-nus sic in-ci-pit et sic flec-ti-tur et sic me-dia-tur et sic fi-ni-tur

8

Ve-ni-te ex-ul-te-mus Do-mi-no

8

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o

8

et Spi-ri-tu-i Sanc-to

Si può osservare come il primo esempio sia stato composto rispettando forse un po' troppo artificialmente l'*ambitus* e la *finalis* del quinto tono, nonché il *tenor* su Do (la nota più frequente del brano). Per quanto riguarda la salmodia, nella stampa non leggiamo la parte corrispondente alle parole «et sic flectitur», mentre quella che corrisponde a «et sic mediatum» non procede *recto tono*. Per l'edizione Gaffurio ha deciso di non conservare l'esempio di intonazione salmodica «Venite exultemus Domino», forse ancora una volta per eliminare ciò che è superfluo¹⁸⁵. La dossologia non riporta differenze degne di nota, se non il si bemolle alla prima sillaba della parola «Sancto», che nella stampa è stato eliminato allo scopo di mantenersi rigorosamente nella disposizione dei toni e semitoni propria del modo lidio.

Secondo libro

Tra tutti gli esempi musicali di tutti i libri, quelli del secondo hanno subito il minor numero trasformazioni tra la versione manoscritta e quella a stampa. Si possono notare dei cambiamenti esclusivamente nella parte del *Cantus*. Il *Tenor* non ha subito alcun cambiamento nel passaggio alla stampa, eccezion fatta per l'esempio 129, nel quale compaiono due sole note modificate anche nella parte grave. Tale modifica ha comportato anche il cambiamento della sua esegesi: se nel manoscritto si

¹⁸⁴ Per i criteri di trascrizione degli esempi musicali si rinvia alla parte sui CRITERI EDITORIALI.

¹⁸⁵ Esso è l'unica intonazione di un salmo presente negli esempi degli otto toni della versione manoscritta.

legge «duobus minimis sequentibus», nella stampa abbiamo «minima punctata cum subsequente seminima» (II, 13, 27).

La generale stabilità del *tenor* tra le due versioni si spiega facilmente se si tiene presente che l'esemplificazione delle questioni di dottrina mensurale coinvolge precipuamente questa voce.

Per dare una dimostrazione dell'esiguità delle variazioni apportate, si presenta quello che nella stampa è l'esempio 122¹⁸⁶ (a c. 14v del ms.)

L'unica variante evidente è quella che compare alla battuta 3: a quel punto Gaffurio ha ricomposto la linea del *cantus* in modo da ottenere un procedere un po' più animato. Per il resto si hanno soltanto differenze realmente minutissime¹⁸⁷.

Gaffurio ha ricomposto *ex novo* un solo esempio del secondo libro: è il n. 120, (nel manoscritto a c. 12v). Oggetto della riscrittura è stata anche in tal caso la sola voce del *cantus*. Esso si presenta come segue:

¹⁸⁶ I principi delle trascrizioni sono descritti nella parte della presente dissertazione dedicata ai criteri editoriali. Oltre a quelli, si avverte che il pentagramma più alto mostra la voce del *cantus* come riportata nel manoscritto: si presenta frammentaria in quanto sono stati riportati soltanto i passi diversi rispetto all'edizione del 1496. La parte di *Tenor* è uguale a quella della versione a stampa (ecco perché non gli si è anteposto l'estratto in notazione originale). Le lettere C e T stanno per *Cantus* e *Tenor*.

¹⁸⁷ Indizio verosimile di un carattere molto puntiglioso e sempre insoddisfatto delle proprie produzioni, come del resto dimostra anche la pluralità di versioni per l'intera produzione trattatistica gaffuriana.

The image displays a musical score for three parts: C Ms., C, and T. The score is organized into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Anche in questo caso la ricomposizione ha portato ad una linea maggiormente animata. Oltre a ciò, l'andamento generale della seconda versione si presenta più vario e piacevole: la prima versione ha un sapore più dissonante, nella seconda la dissonanze sono quasi esclusivamente note di passaggio o sono comunque meno sensibili rispetto alla versione manoscritta. Nelle ultime sei battute della versione ricomposta l'unica dissonanza è la semiminima di battuta 11. Nella versione primitiva si possono notare due piccole ineleganze: nella prima le due ultime semiminime del gruppo discendente di battuta 10 formano un intervallo di quinta diminuita e di quarta con il *tenor* (per la stampa due dissonanze consecutive sono state sostituite con un intervallo di decima) e nella seconda l'abbondanza di pause di batt. 13 dà un certo senso di vuoto una volta eseguita la semibreve sul Fa. La versione della stampa presenta inoltre anche dei punti cadenzali meglio definiti: li individuo alla semibreve di battuta 3 (Mi), alla semibreve di batt. 5 (Sol), alla semibreve di batt. 7 (Re) e alla semibreve divisa tra le batt. 12 e 13 (La)¹⁸⁸.

Quarto libro

¹⁸⁸ Segnalo soltanto come curiosità (ovvero senza suggerire ipotesi o spiegazioni particolari) che le ultime quattro note della batt. 13 e la prima di batt. 14 del *cantus* della versione a stampa formano il motivo La Sol Fa Re Mi, cellula motivica di base di una celebre messa di Josquin. Sono abbastanza udibili in quanto poste dopo una pausa.

Nel confronto tra la versione manoscritta e quella a stampa del libro sulle proporzioni ritmiche si ritrovano varianti di minore o maggiore ampiezza quasi in ogni esempio. I soli esempi che risultano immutati sono i n. 166¹⁸⁹, 169, 170, 172, 194, 215, 217, 225, 228 e 272¹⁹⁰. Nell'insieme, si nota che Gaffurio ha ritenuto soddisfacente sin dalla prima stesura solamente l'otto per cento degli esempi del manoscritto.

I cambiamenti apportati vanno dalla sostituzione di qualche nota, come si è visto nel primo esempio del secondo libro, a cambiamenti in varia misura più ampi. Il punto dei brani nel quale Gaffurio ha apportato con maggior frequenza delle modifiche è quello delle ultime battute, cadenza finale (spesso) compresa, mentre quello in cui si verificano più raramente dei ripensamenti è il punto delle note sottoposte a proporzione.

Per esemplificare un caso tipico dei cambiamenti del quarto libro, si sottopone l'esempio n. 257 (nel manoscritto a c. 49r)

The image displays two systems of musical notation for example n. 257. Each system consists of four staves: C Ms. (Cantus Manuscript), C (Cantus printed), T Ms. (Tenor Manuscript), and T (Tenor printed). The first system shows the initial part of the piece. The second system shows a section with rhythmic markings (18, 5, 5, 18) and a large slur over the C staff, indicating a significant change in the printed version compared to the manuscript.

Come si nota, i cambiamenti apportati sono davvero esigui¹⁹¹. Il punto in cui Gaffurio ha deciso di compiere maggiori variazioni è quello della cadenza finale, dotata nella seconda versione di maggior movimento ritmico e di una conclusione più efficace rispetto alla semplice ripetizione dell'ultima nota.

Vi sono alcuni esempi in cui il teorico si è pentito di alcune battute presenti nella versione manoscritta, ed ha ritenuto opportuno eliminarle per l'edizione. L'esempio riportato, il n. 231 (a c. 38v del manoscritto), mostra uno di questi casi:

¹⁸⁹ Pinizio della *chanson L'autre d'antan* di Johannes Ockeghem.

¹⁹⁰ l'ultimo esempio di tutto il trattato.

¹⁹¹ La situazione è frequentemente questa, ma si dà spesso il caso di rifacimenti più estesi.

The image displays a musical score for two parts: Cantus (C) and Tenor (T). It compares a manuscript version (Ms.) with a printed version (C). The score is in C major, 4/4 time. The Cantus part (C) and Tenor part (T) are shown. The manuscript version (Ms.) is on the left, and the printed version (C) is on the right. The printed version shows modifications in the Tenor part, including a change in rhythm and the suppression of two measures. The Cantus part also shows some modifications, including a change in the final cadence.

Si nota come gran parte dell'esempio non abbia subito modifiche nel passaggio dal manoscritto alla stampa. Verso la conclusione è però evidente come l'autore abbia modificato alcune note nel senso di un ritmo ancora una volta più mosso (soprattutto al *tenor*) e soppresso due battute che portavano alla cadenza finale. La ragione dell'eliminazione può forse risiedere nel fatto che una sequela di seste (ancorché alternate tra maggiori e minori) unite alla poca varietà ritmica avrebbero reso poco incisiva la chiusa finale.

Si trova anche un caso contrario, uno cioè in cui Gaffurio ha aggiunto delle note in occasione della stampa. Ciò è accaduto per l'es 210, che nel manoscritto iniziava in quella che nella trascrizione è la battuta 2 del *cantus* e nel punto corrispondente del *tenor*. In tal caso si può vedere come le note aggiunte per la seconda versione alla voce del *tenor* siano un'imitazione di quelle con cui iniziava il *cantus* allo stadio manoscritto, mentre il *cantus* nella versione a stampa sia dotato di una battuta di nuova concezione.

Il caso di ricomposizione più pervasivo di tutto il quarto libro è quello dell'esempio n. 265 della stampa, presente nel manoscritto tra c. 52v e 53r. Lo si presenta qui nella sola versione del chirografo senza la sovrapposizione dei pentagrammi, in quanto la differenza di *tempus* tra le due versioni impedisce la loro esatta coincidenza e creerebbe più confusione che chiarimento. Si dovrà dunque esaminarlo tenendo sott'occhio anche il già citato ultimo esempio del dodicesimo capitolo.

The image displays a musical score for two parts: Cantus (C) and Tenor (T). It compares a manuscript version (labeled 'C Ms.' and 'T Ms.') with a printed version (labeled 'C' and 'T'). The score is organized into four systems. The first system shows the initial notation for both parts. The second and third systems show the Cantus and Tenor parts with various musical notations, including a large slur over the Cantus part in the second system. The fourth system shows the final notation. The manuscript version (C Ms., T Ms.) is shown at the top, and the printed version (C, T) is shown below it.

La prima differenza tra le due versioni è dunque l'indicazione del *tempus*, che per la versione a stampa è passato dal perfetto all'imperfetto, e (aggiungo) a ragione: anche se le indicazioni mensurali non hanno a che vedere con le scansioni di battuta in senso moderno, il motivo d'inizio richiama più un metro binario che non uno ternario. La versione della stampa fa cominciare il *cantus* con una semibreve puntata, scelta che ha fatto smarrire l'esattezza dell'imitazione tra le due voci presente nella versione del manoscritto. Prescindendo dalla diversa indicazione di mensura, possiamo notare che le altezze e i valori del primo sistema sono gli stessi in entrambe le versioni, eccetto la prima battuta e una piccola differenza nel *tenor* alla battuta 3 della versione manoscritta.

Nel secondo sistema il *cantus* è uguale tanto nel manoscritto quanto nell'edizione, ma il *tenor*, tranne le prime quattro note, è assolutamente differente, passando, diversamente dalla tendenza generale delle revisioni di Gaffurio, da una versione ritmicamente più mossa ad una di poco più statica (passando da una semibreve del manoscritto alle cinque della stampa).

Nel terzo sistema si ha una situazione simile: il *cantus* rimane immutato (è la seconda sezione delle note sottoposte a proporzione), mentre il *tenor* passa, confermando in questo caso l'atteggiamento più frequente, dalla grande staticità della prima metà delle battute del sistema al contrappunto fiorito della versione della stampa. Gaffurio non ha voluto conservare la *longa* resa imperfetta *a parte ante* dalla semibreve che la precede, forse perché, insieme con le note di lunga durata che la circondano, si sarebbe creato un momento di inerzia ritmica troppo evidente (considerando anche l'effetto aumentativo dei valori dato dalla proporzione). L'ultimo sistema inizia con le prime nove note (al *cantus*) e le prime quattro (al *tenor*) uguali quanto all'altezza, ma esattamente raddoppiate nei valori di durata nel passaggio dal manoscritto alla stampa. La sezione conclusiva è stata del tutto ricomposta, dotando

l'ultimo sistema della versione a stampa di una quantità di musica quasi doppia rispetto a quella che si trovava nel manoscritto.

III LE EDIZIONI SUCCESSIVE ALL' EDITIO PRINCEPS

1. Le edizioni e le loro caratteristiche.

La fortuna editoriale del *Practica musice* non si conclude con la stampa dell'*editio princeps*. Sono infatti conservate quattro ulteriori edizioni del testo, pubblicate a partire dall'anno successivo a quello dell'edizione ora citata.

L'elenco completo delle edizioni che succedono alla prima si presenta nel modo seguente:

Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gaffori laudensis libris quatuor modulatissima

Impressa Brixiae opera & impensa Angeli Britannici: Anno salutis millesimo quatringsentesimo nonagesimo septimo: nono Kalen: Octobris.

Brescia, 23 settembre 1497.

Practica Musicae utriusque cantus excellentis franchini gaffori Laudensis. quatuor libris modulatissima.

Brixiae impressa per Bernardinum Misintam de Papia. Sumptu & Impensa Angeli Britannici. Anno Salutis. M.D.II Idibus Sextilibus

Brescia, 13 agosto 1502.

Practica Musicae utriusque cantus excellentis franchini gaffori Laudensis. quatuor libris modulatissima.+

Impressa Brixie opera & impensa Angeli Britannici: anno salutis. M.D.VIII. die ultimo maii.

Brescia, 31 maggio 1508.

Practica musicae utriusque cantus excellentis Franchini gaffori Laudensis. Quattuor libris modulatissima: Summaque diligentia novissime impressa

Augustinus de Zannis de Portesio

Venezia, 28 luglio 1512.

Propongo che le edizioni siano identificate con le seguenti sigle:

A per la prima del 1497,

B per la seconda del 1502,

C per la terza del 1508 e

D per la quarta del 1512.

L'editore più impegnato nell'opera di ristampa, con due edizioni stampate direttamente e una commissionata, risulta essere Angelo Britannico. I Britannico¹⁹² erano una famiglia bresciana di umanisti e stampatori la cui attività editoriale incomincia nel 1485 per iniziativa di Jacopo Britannico, che opererà con il fratello Angelo dal 1490 al 1506, anno della sua morte. Secondo Ennio Sandal Jacopo onorava le incombenze più strettamente tecniche e commerciali e ad Angelo spettava quella che

¹⁹² Le notizie sulla famiglia Britannico sono tratte da ENNIO SANDAL, *Una dinastia di stampatori bresciani: i Britannici (1476 – 1644)* in *Il libro nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Angela Nuovo, Ennio Sandal, Brescia, Il Grafo Edizioni, 1998 pp.197-217 e UGO BARONCELLI, *Britannico (Britannici, de Britannicis)* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, 1972 pp. 339-343.

con terminologia moderna si chiamerebbe direzione editoriale. I fratelli Britannico operarono anche nel campo del commercio librario: sono segnalati contatti per la vendita dei loro libri con Andrea Torresani, Giovanni Tacuino e la famiglia Giunti (nelle sedi veneziane e lionesi). Jacopo muore inaspettatamente nel 1506 e da quell'anno i suoi figli, i gemelli Ludovico e Vincenzo, subentrano nella conduzione della casa editrice insieme allo zio Angelo sino alla morte di costui nel 1516 o '17.

Lo stampatore della ristampa B fu il pavese Bernardino Misinta, che operò anch'esso a Brescia dal 1492. Pure se all'inizio della sua attività tentò di competere con i Britannico, la sua officina editoriale divenne ben presto quasi una succursale di quella dei più celebri fratelli. Non si ha notizia di sue stampe successive al 1509.

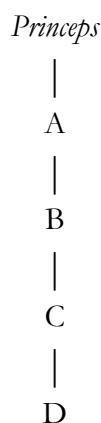
L'ulteriore editore ad impegnarsi in una ristampa del *Practica musice* è Augustinus de Zannis de Portesio, o Agostino Zani, editore che stampava a Venezia in società con il fratello Bartolomeo. Il loro luogo di provenienza era Portese, cittadina sulla sponda lombarda del lago di Garda vicina a Salò. Quello di Gaffurio fu il solo scritto di teoria musicale che abbia mai pubblicato.¹⁹³

A fronte della 'fortuna editoriale' del *Practica musice*, si possono menzionare alcuni casi quattrocenteschi di riscrittura di testi trattatistici, quali quelli delle due edizioni della *Theorica Musice* dello stesso Gaffurio, o del *De arte canendi* di Sebald Heyden, o ancora delle edizioni delle *Istitutioni Armoniche* di Gioseffo Zarlino, è necessario chiedersi se e quanto le edizioni successive alla prima riportino variazioni testuali e concettuali riconducibili all'autore.

Dall'esame delle edizioni posteriori a quella di Guillaume de Signerre ho potuto notare che ognuna di esse ripropone pedissequamente il contenuto dell'edizione del 1496. Si possono certo trovare dei cambiamenti, ma questi consistono soltanto nella correzione *ope ingenii* degli errori di stampa presenti nella pubblicazione milanese, o, com'è inevitabile, nella comparsa di nuovi errori.

È pertanto molto probabile che Gaffurio, tra gli anni 1497 e 1512, si sia preoccupato soprattutto di completare e trovare un dedicatario per il suo nuovo trattato *De harmonia musicorum instrumentorum opus* che non a rivedere ancora per l'ennesima volta i suoi precedenti scritti.¹⁹⁴

Esaminando le ristampe sono poi giunto alla conclusione che ogni nuova edizione prenda per suo antigrafo quella che immediatamente la precede in senso cronologico. Di esse si può dunque proporre il seguente semplice stemma:



¹⁹³ Da quanto si ricava dal catalogo delle loro stampe pubblicato sui siti OPAC e Library of Congress-Catalogue.

¹⁹⁴ Per le vicende editoriali del *De Harmonia musicorum instrumentorum opus* si veda CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance musical Thought*, New Haven-London 1985, pp. 9 e 200-203; e CESARINO RUINI, *Produzione e committenza dei trattati di teoria musicale nell'Italia del Quattrocento* in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, herausgegeben von Michael Bernhard, München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2001, pp. 354-355.

I dati emersi dall'esame delle edizioni mi portano alla seguente ricostruzione storica: Angelo Britannico, dopo aver appreso tramite canali non documentabili del successo dell'edizione del 1496, ha creduto proficuo ristampare il *Practica musice*, chiedendo in prestito l'edizione di De Signerre da un amico umanista bresciano o acquistandone una copia.

Una volta stampata l'edizione A, deve averne tenuto un esemplare presso di sé per successive eventuali ristampe e deve altresì aver riconsegnato al suo legittimo proprietario l'esemplare della *princeps* che gli era servito per dare il via alle sue ripubblicazioni, o, se l'aveva acquistato, deve averlo venduto, insieme con i nuovi volumi della A.

Nel 1502 comprende che il trattato potrebbe avere ulteriori acquirenti, però non vuole o non può impegnare le sue officine nell'operazione di ristampa, e si rivolge (limitandosi a finanziargli il lavoro) a Bernardino Misinta, consegnandogli un esemplare di A (sia perché ritenuto più corretto della *princeps*, sia perché la princeps potrebbe non averla più avuta) per quella che sarà la ristampa B. Vendendo i volumi dell'edizione B, vende anche l'unico di A che ha ancora con sé, ma trattiene però un esemplare B.

Nel 1508 Britannico deve aver compreso che il titolo può ancora essere venduto, quindi si serve di quell'unico esemplare di B che ancora possiede per stampare l'edizione C.

Quattro anni dopo, nel 1512, Agostino Zani, forse informato del successo editoriale del trattato di musica composto dal maestro di cappella della cattedrale di Milano, pensa che una sua ristampa possa costituire un buon affare. Si impegna dunque a rintracciarne una copia, che potrebbe aver trovato presso i librai operanti a Venezia in contatto con i Britannico, e quella che gli giunge fra le mani è l'edizione C, la più recente. Ma l'impresa o non si rivela così fortunata, o il prodotto è già conosciuto e diffuso¹⁹⁵ che Zani non si impegnerà più in ulteriori pubblicazioni del libro.

Con l'edizione di Zani si conclude la storia editoriale del trattato *Practica musice*.¹⁹⁶

Nessuna edizione successiva a quella milanese del 1496 riporta il celebre frontespizio¹⁹⁷ (che viene però ristampato nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus* del 1518) e le xilografie che ornano i margini delle pagine iniziali di ciascun libro.

La considerazione più ovvia che induce a ritenere che l'edizione A dipenda dalla *princeps* risiede principalmente nel fatto che non si conoscono possibili alternative e un esame dei loro contenuti evidenzia elementi comuni che non troverebbero spiegazione se si escludesse la derivazione di A dall'edizione milanese.

Le edizioni successive sono ciascuna copia dell'edizione immediatamente precedente. Al fine di dimostrare questo assunto, sono state compilate quattro tabelle (una per ogni libro del trattato) contenenti ogni variante che chi scrive ha potuto rintracciare nelle quattro ristampe. Anche per questi casi la maggior parte delle varianti sarebbero inspiegabili se non si ammettesse che l'antigrafo di una data edizione è solo e soltanto quella cronologicamente precedente. Non ho inoltre ritrovato casi di contaminazione (gli apparenti ritorni ad una versione precedente sono prese d'atto che l'antigrafo conteneva un errore talmente palese da essere subito corretto, più che il ricorso ad una edizione precedente quella che fa da antigrafo).

¹⁹⁵ E privo di un dedicatario che potesse fornire un aiuto economico: Ludovico Sforza "il Moro", dedicatario originale di Gaffurio, aveva perso il ducato di Milano già dal 1499!

¹⁹⁶ Altre edizioni (datate 1517 o 1522) segnalate nelle enciclopedie NEW GROVE e MGG non esistono (forse si tratta di letture approssimative della data "1512"). Cfr. La scheda di CESARINO RUINI sul *Practica musice* in *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*, Edizioni della laguna, Mariano lagunare (GO), 2001, pp. 57-58.

¹⁹⁷ Si veda JAMES HAAR, *The Frontispiece of Gaffuri's Practica Musicae* (1496). «Renaissance Quarterly» 27, (1974) pp. 7-22.

Per un approfondimento delle questioni riguardanti la trasmissione delle varianti nelle quattro stampe, propongo quattro casi in cui ciò che sostengo compare, a mio parere, con grande evidenza.

1) Al paragrafo 5 del capitolo 11 del primo libro si legge la frase «ad Netendiezeugmenon per tetrachordum sinemenon procedendo».

In D il vocabolo greco è stato stampato nella forma «Netendiezeugme non»: l'ultima sillaba è stata separata dal resto del vocabolo, perché scambiata per la particella della negazione “non”.

Come ciò sia avvenuto si spiega esaminando la tradizione di questo luogo testuale.

Nell'*Editio princeps* il vocabolo greco è riportato correttamente come «Netendiezeugmenon».

Nelle edizioni B e C l'ultima sillaba del vocabolo, “non”, è in entrambe la prima di una nuova riga.

Il compositore tipografico di D evidentemente ignorava che la sillaba andava legata alla parola precedente, e l'ha intesa come negazione di ciò che segue, sovvertendo però in tal modo il significato di quanto intendeva comunicare l'autore. Non dobbiamo tuttavia attribuire la paternità dell'errore esclusivamente al compositore, ma al risultato di un accumularsi di circostanze. Se infatti il compositore di B non avesse, primo fra tutti, separato la sillaba “non” dal resto della parola (senza dubbio in totale buona fede), quello di C non avrebbe mai fatto altrettanto ed infine quello di D non sarebbe mai giunto a stampare il vocabolo greco così come ha fatto.

2) Nel capitolo quattordicesimo del primo libro, dopo l'esempio musicale n.82 (ovvero al paragrafo 7), si trova scritto soltanto nei testimoni C e D che il tono trattato ha anche altre conclusioni «quas in ipso natio comperies pernotatas», e notiamo immediatamente che la frase non ha senso alcuno (oltre ad essere sgrammaticata).

Nei testimoni che precedono C e D, l'espressione era riportata come «quas in ipso antiphonario...».

L'errore si spiega in questo modo: le edizioni *Princeps* ed A restituiscono senza errori la frase indicata.

L'edizione B riporta il vocabolo «antiphonario» diviso tra un «antipho» stampato a fine pagina, ed un «nario» stampato all'inizio della facciata seguente (ovvero dopo il giro di pagina).

L'edizione C dimentica di stampare «antipho» e riporta, aumentando la corruzione testuale, soltanto «natio» stampata con la 't' al posto della 'r'.

L'edizione D, che com'è ormai evidente conosce solo la versione riportata in C, non può avere altro che un incomprensibile «natio».

Ciò che ritengo importante è far notare che non si sarebbe mai giunti a «quas in ipso natio comperies» se ciascuna edizione non avesse avuto come antigrafo solamente l'edizione che immediatamente la precede nel tempo.

Anche gli esempi musicali possono costituire degli utili indizi sul processo di stampa e sulla sequenza delle edizioni.

1) Nel capitolo quinto del secondo libro, l'undicesimo e tredicesimo esempio musicale (n.103 e n.105) sono stati stampati in A ruotati di 180 gradi rispetto a quanto compare nell'*editio princeps* (e a quanto esige la correttezza semiologica). L'operatore addetto alle xilografie dell'edizione B ha ripetuto l'errore, rivelando che l'antigrafo da cui copiava dev'essere stato un esemplare di A.

2) Nel capitolo terzo del primo libro, si può notare come l'esempio musicale che ha per testo da cantare le parole '*Salve rex glorie Christe*' (il n.14) sia stato stampato dopo aver ruotato di 180 gradi in senso orario il blocco xilografico che lo contiene. Questo errore accomuna le due edizioni C e D e dimostra ancora una volta la dipendenza di D da C.

3) Nel capitolo tredicesimo del secondo libro, il primo esempio musicale (il n.130) è costituito da sei pentagrammi che occupano l'intera facciata, che si indicheranno con i numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Nei testimoni *Princeps* ed A è rispettato l'ordine corretto, mentre in B essi compaiono erroneamente nell'ordine 2, 1, 3, 4, 5, 6. Il testimone C riprenderà questo ordine erroneo, e da esso lo copierà la ristampa D.

L'osservazione delle varianti degli esempi musicali permette anche di comprendere che essi non sono stati incisi ciascuno per intero su di un unico blocco xilografico più o meno grande, bensì su molteplici: uno per ogni pentagramma di cui ci fosse stato bisogno.

Secondo Mario Armellini¹⁹⁸

È probabile che l'ingente spesa per l'incisione degli esempi musicali sia stata sostenuta da Gaffurio stesso: ben consapevole della propria levatura e rinomanza, e volendo rendere impeccabile sotto ogni punto di vista la pubblicazione di un'opera tanto importante – e forse prevedendone il successo e le conseguenti ristampe –, è verosimile che ne avesse commissionato la realizzazione ad un abilissimo incisore, e che conservasse la proprietà delle relative matrici così da poterle riutilizzare in seguito secondo necessità. Come già era accaduto per l'illustrazione che ritraeva il teorico seduto all'organo – una presenza costante nelle pubblicazioni di Gaffurio seguite da Gaffurio stesso –, gli esempi musicali della *Practica musice* riappariranno in ben tre delle quattro ristampe impresse tra il 1497 e il 1512: quelle bresciane di Angelo Britannico (1497 e 1508) e di Bernardino Misinta (1502).

Personalmente ho anch'io notato una evidente somiglianza tra le incisioni della *editio princeps* e quelle delle ristampe bresciane, ma non ho ritrovato testimonianze né in favore né contro una ipotetica proprietà di Gaffurio dei blocchi xilografici, né di contatti tra il teorico e gli editori bresciani. Armellini purtroppo non cita le sue fonti (anche se quanto sostenuto potrebbe essere una sua supposizione, giacché scrive: «è verosimile che...»).

1. 2. Tabelle delle varianti tra le edizioni.






Indice

Paragrafo	Princeps	A	B	C	D
titolo 3, 6	sonum; acutiorem	sonum;acutiorem	sonum acutiorem	sonum acutiorem	sonum acutiorem

Libro primo

Capitolo	Paragrafo	Princeps	A	B	C	D
Lettera dedicatoria		[mancante]	[mancante]	[mancante]	[mancante]	Prohaemium
"	3	oculata (ut aiunt)	oculata (ut aiunt)	oculata (ut aiunt)	ocultata (ut aiunt)	ocultata (ut aiunt)

¹⁹⁸ *Le Stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo-Milano, 2002, pag. 80.






”	5	hyperbole poetica	hyperbole poetica	hyperbole poetica	hyperbole poætica	hyperbole poætica
”	5	bucolicis	buccolicis	buccolicis	buccolicis	buccolicis
”	5	silem	Sylen:	Sylen:	Sylen:	Sylen:
”	7	cunctanter id quidem	cunctanter id quidem	cunctanter id quidem	constanter id quidem	constanter id quidem
”	8	stomachi	stomachi	stomaci	stomaci	stomaci
”	10	ex Musice	ex Musice	ex Musice	ex Musicae	ex Musicae
”	10	authore Timagene	authore Timagene	autore Timagine	autore Timagine	autore Timagine
”	11	convivia libusque epulis	convivialibusque e aepulis	convivialibusque e aedulis	convivialibusque e aedulis	convivialibusque e aedulis
”	12	proxima foetura	proxima foetura	proxima foetura	proxima futura	proxima futura
”	14	adoreola	adoreola	adoriola	adoriola	adoriola
”	17	sume igitur	Summe igitur	Summe igitur	Summe igitur	Summe igitur
Carmen	3	foelicissima	foelicissima	foelicissima	foellicissima	foellicissima
”	12	Parthasias	Parthasias	Parthasias	Parrhasias	Parrhasias
”	13	stygia	stigia	stigia	stigia	stigia
”	14	attulit	attulit	attulit	attulis	attulis
1	1	Et si harmonicam	Et si harmonicam	Et si harmoniam	Et si harmoniam	Et si harmoniam
1	1	longe auctius	longe auctius	longe auctius	longae auctius	longae auctius
1	marginē	[assenti]	Orpheus Amphion Linus Arion Timotheus Aristoxenus Philosophus Tullius	Orpheus Amphion Linus Arion Timotheus Aristoxenus Philosophus Tullius	Orpheus Amphion Linus Arion Timotheus Aristoxenus Philosophus Tullius	Orpheus Amphion Linus Arion Timotheus Aristoxenus Philosophus Tullius
1	6	nos antefuerunt	nos ante iuerunt	nos anteuerunt	nos anteuerunt	nos anteuerunt
1	15	animum convertimus	animum convertimus	animum convertimus	animam convertimus	animam convertimus
1	25	parygraphia	parygraphia	parigraphia	parigraphia	parigraphia
2	1	essentiales chordas	essentiales chordas	essentiales chordas	assentiales chordas	assentiales chordas
2	1	thraytius	traytius	traycius	traycius	traycius
2	32					
3	11	terminatur	terminatur	determinatur	determinatur	determinatur

3	12	Neque inconvenienter	Neque inconvenienter	Neque inconvenienter	Meque inconvenienter	Meque inconvenienter
3	Es.14	[corretto]	[corretto]	[corretto]	ruotato di 180 gradi in senso orario	ruotato di 180 gradi in senso orario
3	34	toni s[cilicet] et semiditoni	toni s[cilicet] et semiditoni	toni s[cilicet] et semitonii	toni s[cilicet] et semitonii	toni s[cilicet] et semitonii
4	13	hypaton	Hipaton	Hipaton	Hipaton	Hipaton
4	15	diapason dupla	diapason dupla	diapason dupla	diapasson dupla	diapasson dupla
4	23-24	diceret quod	diceret: Quod	diceret: Quod	diceret: Quod	diceret: Quod
4	49	ex b molli in ♮ quadram	ex b molli in ♮ quadram	ex ♮ b molli in quadram	ex ♮ b molli in ♮ quadram	ex ♮ b molli in ♮ quadram
5	8	mi fa sol la	mi fa sol la	mi fa sol la	mifa sol la	mifa sol la
6	4	In alamire	In alamire	In Elamire	In Elamire	In Elamire
6	14	Poterit irem	Poterit item	Poterit item	Poterit item	Poterit item
7	31	hiisce modulationibus	hiisce modulationibus	hiisce modulationibus	hiisceae modulationibus	hiisceae modulationibus
7	50	eam diapason figuram	eam diapason figuram	eam diapason figuram	eam iapason figuram	eam iapason figuram
7	57	qui dorius est	qui dorius est	qui doris est	qui doris est	qui doris est
8	4	eligendas	elligendas	elligendas	elligendas	elligendas
8	31	innuunt vocis	innuunt vocis	innunt vocis	innunt vocis	innunt vocis
8	34 marg.	Guidonis sententia	Guidonis sententia	[mancante]	[mancante]	[mancante]
8	34 marg.	Gregorius	Gregorius	[mancante]	[mancante]	[mancante]
8	38 marg.	Ambrosius	Ambrosius	[mancante]	[mancante]	[mancante]
8	39	gazophilatio	gazophilatio	gazophilatio	gazophisatio	gazophisatio
8	41	antiphonae	antiphonae	antiphonae	antiphone	antiphone
8	48	quam decentissime	quamdecentissi me	quamdecentessi me	quamdecentessi me	quamdecentessi me
9	6	Quinquae enim	Quippae enim	Quippae enim	Quippe enim	Quippe enim
10	6	Gregorianos	Grogorianos	Grogorianos	Gregorianos	Gregorianos
10	6	tetrachordum	tetrachodum	tetrachodum	tetrachordum	tetrachordum
10	6	sumptum terminatur	sumptum terminatur	sumptum determinatur	sumptum determinatur	sumptum determinatur
10	9	cuius mediatio	cuius mediatio	cuius mediato	cuius mediato	cuius mediato
10	10	responsorium	responsotium	responsotium	responsoriorum	responsorium
11	4	ut praesens	ut praesens	ut presens	ut presens	ut presens
11	Es.72 testo	Marcellinus	Marcelinus	Marcelinus	Marcellinus	Marcellinus

11	5	Netendiezeugm enon	Netendiezeugm enon	Netendiezeugm e non	Netendiezeugm e non	Netendiezeugm e non
12	4	quintam supra finalem	quintam supra finalem	quintam supra finalem	quintam superfinalem	quintam superfinalem
14	7	quas in ipso antiphonario	quas in ipso antiphonario	quas in ipso antiphonario	quas in ipso natio	quas in ipso natio
14	8	antiphona	ant.	ant.	añt	añt
14	Es.84 testo	ex egypto	ex gypto	ex gypto	ex gypto	ex gypto
15	16	differentiae	differentie	differentie	differentie	differentie



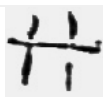


Libro secondo

<i>Capitolo</i>	<i>Paragrafo</i>	Princeps	A	B	C	D
1	2	figuris Poetae	figuris. Poetae	figuris. Poetae	figuris. Poetae	figuris. Poetae
1	6	profecto putant	profecto putant	perfecto putant	perfecto putant	perfecto putant
1	13	aestas	aestas	aestas	astas	astas
1	14	pias	pias	pius	pius	pius
1	22	lyrico ut [...] carmini	(lyrico ut [...] carmini)	(lyrico ut [...] carmini)	(lyrico ut [...] carmini)	(lyrico ut [...] carmini)
1	31	BiIambus	BiIambus	Biiambus	Biiambus	Biiambus
1	41	dimensio morulam	dimensio morulam	dimensio morulam	dimensio motulam	dimensio motulam
1	49	De structura	Destructura	Destructura	De [a capo] structura	Destructura
1	50	elegantiam	elegantiam	alegantiam	alegantiam	alegantiam
1	60	sibilatio	sibilatio	sibilatio	sibillatio	sibillatio
2	8 marg.	Aristoteles	Aristoteles	[mancante]	[mancante]	[mancante]
2	8 testo	Aristoteles	Aristoteles	Aristotiles	Aristotiles	Aristotiles
2	10 marg.	Graeci	[mancante]	[mancante]	[mancante]	[mancante]
3	14	Diastole et Sistole	Diastolae et Sistolae	Diastolae et Sistolae	Diastolae & Sistolae	Diastolae & Sistolae
3	16	quadrati corporis	quadrati corporis	qua [a capo] drati corporis	qua orati corporis	qua orati corporis
3	20	ut Franconis utar sententiam	ut Franconis utar sententiam	(ut Franconis utar sententiam)	(ut Franconis utar sententiam)	(ut Franconis utar sententiam)
3	28	Dactilo	Dactylo	Dactylo	Dactylo	Dactylo
4	5 marg.	Tinctoris	[mancante]	[mancante]	[mancante]	[mancante]
4	Forma notazionale	[presente]	[presente]	[presente]	[mancante]	[mancante]

	‘f 12 marg.					
4	13 marg.	Ioannes de Muris	[mancante]	[mancante]	[mancante]	[mancante]
5	Es. 103	[corretto]	ruotato di 180°	ruotato di 180°	[corretto]	[corretto]
5	Es. 105	[corretto]	ruotato di 180°	ruotato di 180°	ruotato di 180°	ruotato di 180°
5	Es. 106	[corretto]	[corretto]	[corretto]	ruotato di 180°	ruotato di 180°
7	21	si ternario seccueris	si ternario seccueris	si ternario securis	si ternario securis	si ternario securis
8	16 marg.					
8	41	ut diximus	(ut diximus)	(ut diximus)	(ut diximus)	(ut diximus)
10	2	immediate	immediate	īmediate	īmediate	īmediate
11	92	ipse divisionis	ipse divisionis	ipse divisionis	ipsae divisionis	ipsae divisionis
13	3	temporis imperfecti	temporis in imperfecti	temporis in imperfecti	temporis in imperfecti	temporis in imperfecti
13	26	unquam in partes sit	unquam in partes sit	unquam in sit	unquam in sit	unquam in sit
14	12	lucum Gramatici	lucum gramatici	lucum gramatici	locum grammatici	locum grammatici
15	titolo	De Sincopa	De Sincopa	De Sincopa	De Sinchopa	De Sinchopa

Libro terzo

<i>Capitolo</i>	<i>Paragrafo</i>	Princeps	A	B	C	D
1	5	equestres	equestres	equestres	equaestres	equaestres
1	8	a tribus primis multiplicibus seiuncta sunt	atribus primis multiplicibus seiuncta sunt	atribus primis multiplicibus seiuncta sunt	a tribus primis multiplicibus seiuncta sunt	a tribus primis multiplicibus seiuncta sunt
1	13	Diapason disdiapason	Diapason bisdiapason	Diapason bisdiapason	Diapasson bisdiapasson	Diapasson bisdiapasson
2	titolo	De natura et denominatione	De natura et denominatione	De natura et denominatione	De natura et de nominatione	De natura et de nominatione
2	16	(quum ditonalis est) semitonii	quum ditonalis est) semitonii	(quum ditonalis est semitonii	(quum ditonalis est semitonii	(quum ditonalis est semitonii
2	19	natura duce	(naturaduce)	(naturaduce)	(naturaducæ)	(natura ducae)
2	43	petrus de habano	petrus de hebano	petrus de hebano	petrus de hebano	petrus de habano
2	79	mensurae temporalis	mensurae temporalis	mensurae temporalis	measure temporalis	measure temporalis
3	2	sumantur	summantur	summantur	summantur	summantur
3	3	si perfectæ	si perfectæ	si perfectæ	si perfectæ	si perfectæ

		minime sint	minimae sint	minimae sunt	minimae sunt	minimae sunt
3	8	in cantilena constitui	in cantilena constitui	vel cantilena constitui	vel cantilena constitui	vel cantilena constitui
3	9	ipsarum regulas atque mandata servantes	ipsarum regulas atque mandata servantes	ipsarum regula non atque mandata servantes	ipsarum regula non atque mandata servantes	ipsarum regula non atque mandata servantes
3	10	haec regula non arbitraria est	haec regula non arbitraria est	haec enim regulas arbitraria est	haec enim regulas arbitraria est	haec enim regulas arbitraria est
5	Es. 141, 142	[esempi posti correttamente]	[esempi posti correttamente]	Es. 142 posto prima del 141	Es. 142 posto prima del 141	Es. 142 posto prima del 141
7	79	mensurae temporalis	mensurae temporalis	mensurae temporalis	mensure temporalis	mensure temporalis
8	8	descriptione	descriptione	descriptione	discriptione	discriptione
11	5	Baritonante [...] baritonans	baritonante [...] baritonans	baritonante [...] baritonans	boritonante [...] boritonans	boritonante [...] boritonans
11	Es.152	[regolare]	[regolare]	[regolare]	[regolare]	ruotato di 180°
11	16	praeter quartam	praeter quartam	praeter quartam	praeter quarā	praeter quarā
12	15	Alexander agricola	Alexander agricola	Alexander Agricola	Alexander Agricola	Alexander Agricola
13	Intero capit.	exachordum	exacordum	exacordum	exacordum	exacordum
13	10	acutiores	acutiores	acutiores	acutores	acutores
13	18					
15	1	cachino	cachino	cachino	cochino	cochino
15	3	vocem acommodare	vocem accommodare	vocem accommodare	vocem accomodare	vocem accomodare

Libro quarto

Cap.	Paragrafo	Princeps	A	B	C	D
1	28	subsesquitertia	subsequentia	subsequentia	subsequentia	subsequentia
2	12	subsuperparticul are	subsumperpartic ulare	subsumperpartic ulare	subsumperpatric ulare	
2	9	Submultiplexsup erpartiens	Submultiplex superpartiens	Submultiplex superpartiens	Submultiplex superpatiens	Submultiplex superpatiens
3	11	sumenda	summenda	summenda	summenda	summenda

3	13	non egre fero	non egre fero	non ægrefero	non ægrefero	non ægrefero
3	19 (Quadru- pla)	[Frazioni corrette]	[Frazioni corrette]	Frazioni senza le cifre dei denominatori	Frazioni senza le cifre dei denominatori	Frazioni senza le cifre dei denominatori
3	Es. 172	[corrette]	Parte di tenor e fine cantus ruotata di 180°	[corrette]	[corrette]	[corrette]
4	13	Rursus huius canonis descriptione crescit	Rursus huius canonis descriptione crescat	Rursus cum huius canonis descriptio rescat	Rursus cum huius canonis descriptio rescat	Rursus cum huius canonis descriptio crescat
4	71 marg.	Prosdocimus	[mancante]	[mancante]	[mancante]	[mancante]
4	71 marg.	Tinctoris	[mancante]	[mancante]	[mancante]	[mancante]
5	36	☉ ☉	☉ ☉	OO	OO	OO
5	42	Philippon de Bourges	philipon de bourges	philipon de bourges	Philippon de bourges	Philippon de bourges
5	63	☉	☉	[senza punto inscritto]	[senza punto inscritto]	[senza punto inscritto]
5	75	subsesquiquarta	subsesquiquarta	subsesquiquarta	subsesquarta	subsesquarta
7	40	dyalectici vocant	dyalectici vocant	dyalecti vocant	dyalecti vocant	dyalecti vocant
9	20	triplesesqualtera	triplesesqualtera	triplesesquitertia	triplesesquitertia	triplesesquitertia
9	47	aequivalent et commensurantu r	aequivalent et commensurantu r	aequivalent commensurantu r	aequivalent commensurantu r	aequivalent commensurantu r
11	22	33/12	33/12	XXXVI/XII	XXXVI/XII	36/12
13	Es. 268 Tenor: II nota della I ligatura	annerita	bianca	bianca	bianca	bianca
15	20	degustantes	degustantes	degustantes	degustantes	destugantes

2. Sui numeri delle proporzioni.

Nell'*editio princeps* ogni numero delle frazioni proporzionali è sempre espresso con cifre arabe. Nelle edizioni che le succedono, ciò non sempre accade. A partire dall'edizione A vengono infatti introdotti anche i numerali romani.

Nello schema che segue è possibile osservare quale tipo di numerazione sia stata usata per ogni proporzione. Anche da essa si possono ricavare ulteriori dati per stabilire quale dipendenza vi sia tra le fonti a stampa, e ritengo che anche in questo caso che si giungerà ad una riconferma della validità dello *stemma codicum* offerto in precedenza.

Caratteristica particolare dell'edizione D (tranne in un caso iniziale) è presentare sempre e stabilmente l'indicazione dei numeri proporzionali in numerali romani, e quelli delle frazioni in cifre arabe.

La lettera 'm' sta a significare una compresenza di cifre arabe e romane.

	Indicazione dei numeri che costituiscono la proporzione		Frazioni corrispondenti	
Proporzione	n. arabi	n. romani	n. arabi	n. romani
Dupla		A B C D	A B C D	
Tripla	A	B C D	A B C D	
Quadrupla	A	B C D	A	B C D
Quintupla	A	B C D	A	B C Dm
Sextupla	A	B C D	A B C D	
Septupla	A	B C D	A B C D	
Octupla	A	B C D	A B C D	
Nonupla	A	B C D	A B C D	
Decupla	A	B C D	A B C D	
Subdupla	A	B C D	A B C D	
Subtripla	A	B C D	A B C D	
Subquadrupla	A	B C D	A B C D	
Subquintupla	A	B C D	A B C D	
Sesqualtera	A	B C D	A B C D	
Sesquitertia	A	B C D	A B C D	
Sesquiquarta	A	B C D	A B C D	
Sesquiquinta	A	B C D	A B C D	
Sesquisexta	A	B C D	A B C D	
Sesquiseptima	A	B C D	A B C D	
Sesquioctava	A	B C D	A B C D	
Sesquinona	A	B C D	A B C D	
Subsesqualtera	A	B C D	A B C D	
Subsesquitertia	A	B C D	A B C D	
Subsesquiquarta	A	B C D	A B C D	
Subsesquiquinta	A	B C D	A B C D	
Superbipartienstertias		A B C D	C D	A B
Superbipartiensquintas		A B C D		A B C Dm
Superbipartiensseptimas	A	B C D	A B C D	
Supertripartiensusquartas	A	B C D	A B C D	
Supertripartiensusquintas	A	B C D	A B C D	
Supertripartiensusseptimas	A	B C D	A B C D	
Superquatripartiensusquintas	A	B C D	A B C D	

Superquatripartiensseptimas	A	B C D	A B C D	
Superquatripartiensnonas	A	B C D	A B C D	
Superquincupartienssextas	A	B C D	A B C D	
Superquincupartiensseptimas	A	B C D	A B C D	
Supersexcupartiensseptimas	A	B C D	A B C D	
Subsuperbipartienstertias	A	B C D	A B C D	
Subsuperbipartiensquintas		A B C D	D	A B C
Subsupertripartiensquartas		A B C D	D	A B C
Subsupertripartiensquintas	A	B C D	A B C D	
Subsuperquatripartiensquintas	A	B C D	A B C D	
Subsuperquatripartiensseptimas	A B	C D	A B C D	
Dupla sesqualtera	A B	C D	A B C D	
Dupla sesquiertia	A B	C D	A B C D	
Dupla sesquiquarta	A B	C D	A B C D	
Dupla sesquiquinta	A B	C D	A B D	Cm
Tripla sesqualtera		A B C D	D	A B C
Tripla sesquiertia	A B	C D	A B C D	
Tripla sesquiquarta	A Bm	C D	A Bm C D	
Quadrupla sesqualtera	A B	C D	A B C D	
Quadrupla sesquiertia	A	Bm C D	A Bm D	C
Quadrupla sesquiquarta	A B	C D	A B D	C
Quintupla sesqualtera		A B C D	C D	A B
Quintupla sesquiertia		A B C D	D	A B C
Quintupla sesquiquarta		A B C D	D	A B C
Subdupla sesqualtera	A	B C D	A B C D	
Subdupla sesquiertia		A B C D	D	A B C
Subdupla sesquiquarta		A B C D	D	A B C
Subtripla sesqualtera		A B C D	D	A B C
Subtripla sesquiertia	A B	C D	A B D	C
Subtripla sesquiquarta	A B	C D	A B D	C
Subquadrupla sesqualtera	A B	C D	A B D	C
Subquadrupla sesquiertia		A B C D	D	A B C
Subquadrupla sesquiquarta		A B C D	B D	A C
Dupla superbipartienstertias	Bm	A C D	Bm D	A C
Dupla superbipartiensquintas	A B	C D	A B D	C
Dupla supertripartiensquartas	A B	C D	A D	B C
Dupla supertripartiensquintas		A B C D	D	A B C

Tripla superbipartientertias		A B C D	D	A B C
Tripla superbipartiensquintas		A B C D	D	A B C
Tripla supertripartiensquartas		A B C D	B D	A C
Tripla supertripartiensquintas	B	A C D	B D	A C
Quadrupla superbipartientertias		A B C D	D	A B C
Quadrupla superbipartiensquintas		A B C D	A B D	C
Quadrupla supertripartiensquartas	A B	C D	A B D	C
Subdupla superbipartientertias		A B C D	D	A B C
Subdupla superbipartiensquintas		A B C D	D	A B C
Subdupla supertripartiensquartas	A	B C D	D	A B C
Subtripla superbipartientertias	A	B C D	A D	B C
Subquadrupla supertripartiensquartas	A B	C D	A B D	C

CRITERI EDITORIALI

Per il testo latino

Per il testo latino mi sono basato sulla versione presente nel sito internet *Thesaurus Musicarum Latinarum* della Indiana University. Ad essa sono state apportate poche correzioni di errori di digitazione.

È stata mantenuta l'interpunzione presente nel testo originale (limitata ai soli due punti ed al punto) e sono state lasciate, tra parentesi quadre, le indicazioni di foliazione introdotte dal curatore del sito *Thesaurus Musicarum Latinarum*.

L'unico cambiamento apportato al testo è consistito nella modifica secondo le abitudini di pronuncia del cosiddetto latino ecclesiastico, ovvero secondo la pronuncia italiana del latino (verosimilmente quella dell'autore) delle u in v e delle v in u presenti nell'ortografia di molti vocaboli nel testo *dell'editio princeps* (ad esempio vt = ut e adiuua = adiua). Ciò si è fatto per agevolare la lettura del testo latino.

Ognuno potrà comunque vedere il testo nella sua presentazione originale grazie alle numerose digitalizzazioni del trattato del 1496 e delle sue edizioni successive presenti *on-line*.

I vocaboli entro parentesi quadre presenti nella traduzione sono integrazioni dovute al traduttore, che li ha ritenuti indispensabili per la comprensione del testo benché non compaiano nel latino originale.

Per gli esempi musicali

Gli esempi musicali e i simboli notazionali dell'*editio princeps* sono stati inseriti al posto che compete loro all'interno del testo latino o della traduzione italiana, nel corpo del testo o nei margini.

Gli esempi sono stati trascritti in chiave di violino quando l'originale presenta le chiavi di soprano o mezzosoprano, in chiave di violino con indicazione di trasporto all'ottava inferiore se l'originale è in chiave di contralto o tenore e mantenute in chiave di basso quando l'originale riporta questa chiave.

Le composizioni in *cantus planus* sono state trascritte con teste ovali nere per i neumi semplici e tramite il raggruppamento delle teste ovali nere sotto legature per la trascrizione dei neumi composti. I testi da cantare, presenti soltanto negli esempi del primo libro, sono stati divisi in sillabe e associati alla nota o al melisma cui appartengono.

Gli esempi di musica misurata sono stati trascritti collocando in partitura le voci o parti di cui si compongono. I loro valori di durata non hanno subito alcuna riduzione, eccezion fatta per il primo esempio del secondo libro, il quale, per maggior chiarezza della struttura isoritmica, riporta i valori di durata divisi della metà. Le note dal valore superiore alla breve sono state trascritte con brevi unite da legatura di valore.

Si è scelto di mantenere le indicazioni di durata nel loro valore originale anche per i passi sottoposti a proporzione. Con questa soluzione non si ha la percezione visiva che i passi citati risultano composti di valori diminuiti o aumentati rispetto a quelli in *integer valor*, ma si può però constatare con maggior immediatezza che a note di una data classe di valori del *tenor* ne corrispondono altre della stessa classe nel *cantus* senza che ciò sia oscurato (o quanto meno normalizzato) dalla riduzione o dall'aumento delle note sottoposte a proporzione. La trascrizione evidenzia dunque come tali esempi siano un proseguimento della speculazione teorica *sub forma notationis* più che vere e proprie composizioni pensate per un esito esecutivo.

Gli esempi di musica misurata sono stati trascritti dividendoli in battute, con stanghette di battuta proprie per ciascuna voce. Non si è adottato questo metodo solamente per i segmenti proporzionali degli esempi del quarto libro, in quanto una loro divisione in regolari battute isocrone avrebbe reso più difficile la percezione del rapporto proporzionale delle note tra le voci e creato maggiori difficoltà al lettore per la comprensione del detto rapporto (spesso assai difficile da calcolare e quindi da rendere con i moderni simboli notazionali). Per gli esempi con proporzioni cumulative si è calcolato il prodotto delle proporzioni scrivendo il risultato, ovvero la proporzione effettivamente in vigore in un dato segmento di composizione, tra parentesi quadre sopra il pentagramma del *cantus*. Le note sottoposte a proporzione sono state riunite in una legatura d'espressione da intendersi soltanto come raggruppamento.

Il tempo perfetto con prolazione perfetta è stato trascritto con l'indicazione $9/2$ in battute da nove minime, il tempo imperfetto con prolazione perfetta con l'indicazione $6/2$ in battute da sei minime, il tempo perfetto con prolazione imperfetta con l'indicazione $3/1$ in battute da tre semibrevis ed il tempo imperfetto con prolazione imperfetta con il segno 'C' in battute da due semibrevis.

Il tempo perfetto con prolazione perfetta *diminutum* è stato trascritto con l'indicazione $3/1$ sottoposta al segno mensurale di circolo barrato in battute da tre brevi ed il tempo imperfetto con prolazione imperfetta *diminutum* è stato trascritto con il segno C sottoposto al segno mensurale di semicerchio barrato in battute da due brevi. Si fa presente che una battuta in tempo *diminutum* ed una in *integer valor* dovranno occupare la medesima durata temporale.

Negli esempi in cui si ha la compresenza di *cantus firmi* scritti in notazione nera per *musica plana* e di voci mensurali, si sono trascritti i primi con note a teste ovali nere e le seconde con i regolari valori di durata, dividendo le une e gli altri in battute. I valori delle note a teste ovali nere si comprendono dal rapporto con la voce superiore e dal loro numero nelle battute.

Le note raggruppate in *ligaturae* sono state indicate nella trascrizione tramite parentesi quadra aperta verso il basso.

Le note dei passi in coloratura sono state indicate sovrapponendo alla nota iniziale e a quella finale del passo gli angoli di parentesi quadra aperta verso il basso.

Le proposte di alterazioni non indicate dal compositore sono state aggiunte sopra i pentagrammi e si intendono valide esclusivamente per la nota sopra la quale sono poste.

NOTA

Chi scrive esprime il suo totale dissenso con l'espressione sessista riportata in II, 7, 13, la quale è stata tradotta soltanto per completezza.

ERRORI DI STAMPA

Tutte le correzioni, salvo differente indicazione, compaiono nell'edizione A del 1497.

LIBER I

- Carmen Lucini Conagi Parthasias] Parrhasias C
- 1, 6 ante inerunt] antefuerunt
- 1, 7 Orarores (a margine)] Oratores
- 1, 14 Thepphrastus] Theophrastus
- 1, 20 litreris] litteris
- 2, 1 littteris] litteris
- 2, 16 comixtotum] commixtorum
- 2, 22 quti] quinti. In *Princeps* la q di quti riporta l'usuale trattino per l'abbreviazione di 'qui'
- 2, 48 consyderationsit v] considerationis ut
- 3, 7 sola linea iter] sola linea inter
- 3, 26 tettachordis] tetrachordis
- 3, 35 deductionibns] deductionibus
- 4, 21 aliena_ionem] alienationem
- 4, 39 eveniuut] eveniunt
- 4, 50 exẽmplo] exemplo
- 4, 56 ex b molli in b duram] ex b dura in b mollem¹⁹⁹
- 5, 9 gravi in acutum] acuto in gravi
- 5, 11 delacrant] declarant²⁰⁰
- 7, 16 tertio intervallo] secundo intervallo *ope ingenii*
- 7, 18 babita] habita
- 7, 20 Cso faut] Csolfait
- 8, 47 f|nali] finali
- 10, 6 euoaue] euouae v
- 12, 5 responsotia] responsoria
- 13, 6 Alemire] Alamire
- 14, 6 vr] ut
- 14, 15 brenium] brevium
- 15, 18 solemnirer] solemniter
- 15, 31 plures] plures

LIBER II

- 1, 22 proceleumatiens] proceleumaticus
- 1, 34 Thesis (a margine)] Thesis. In *Princeps* la T maiuscola è stata stampata capovolta.
- 4, 13 Phisiphus de Caserta] Philiphus de Caserta *ope ingenii*
- 5, 2 naxima] maxima

¹⁹⁹ Correzione dovuta a Irwin Young. Si veda FRANCHINO GAFFURIO, *The Practica Musice of Franchinus Gafurius Translated and edited with musical transcriptions* by Irwin Young, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1969, pag. 33.

²⁰⁰ Correzione dovuta a Irwin Young. Si veda FRANCHINO GAFFURIO, *Op. cit.*, 1969, pag. 37.

5, 24 ligarurarum] ligaturarum
6, 19 tépns] tempus
8, 4 appellant[] appellant)
8, 8 rempori] tempori
8, 10 buiusmodi] huiusmodi
8, 21 rernarij] ternarii
11, 65 parre] parte
11, 68 imperficirur] imperficitur
11, 73 pnncto] puncto
12, 2 linæ] lineæ
12, 10 punctns] punctus

LIBER III

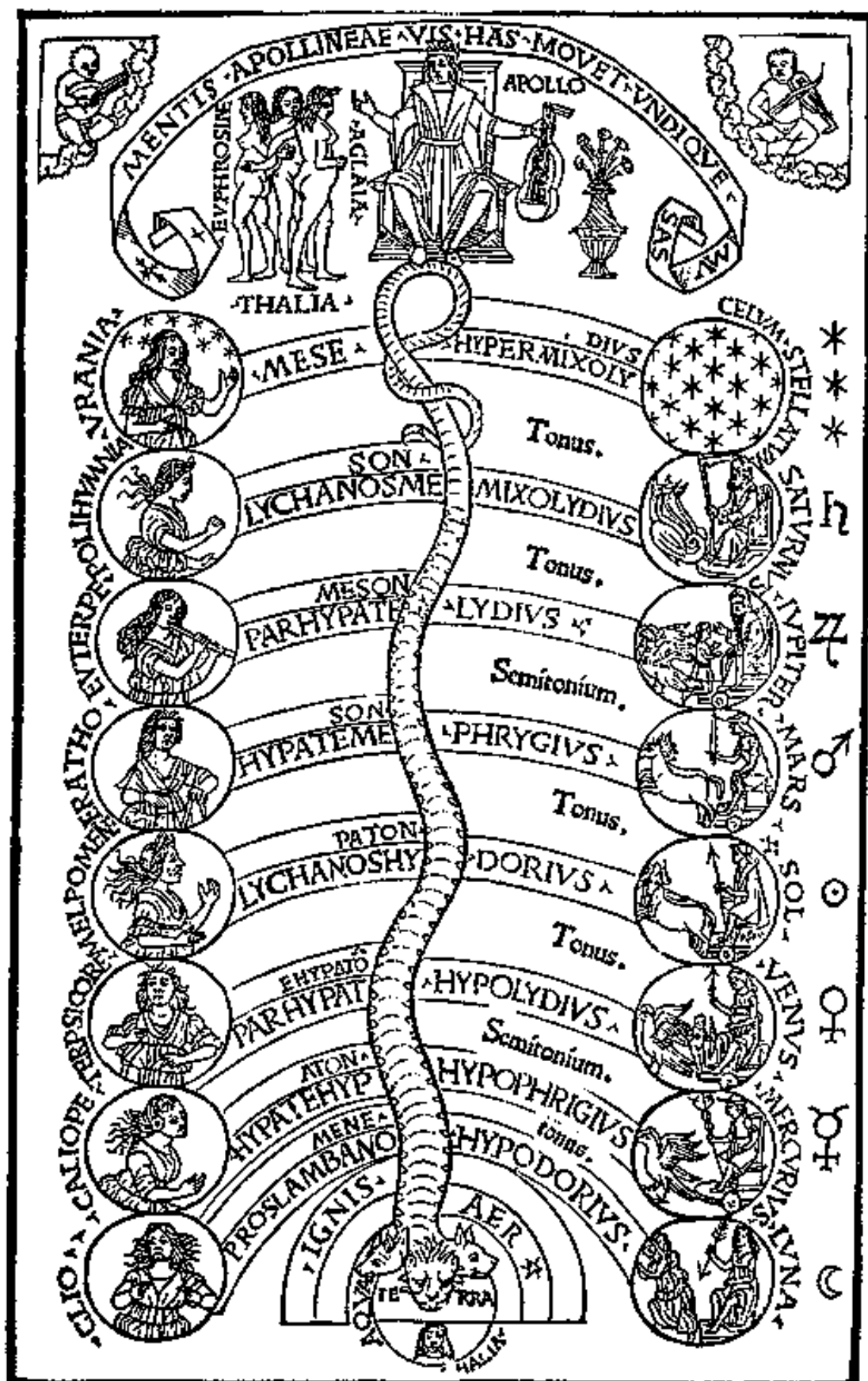
2, 19 antiqnorum] antiquorum
4, 7 pcipipitur] percipitur
6, 1 sexram] sextam
13, 13 exachordum in bmi] exachordum in bfa²⁰¹

LIBER IV

2, 12 opponuntnr] opponuntur
3, 12 Olreghem] Okeghem *ope ingenii*
5 titolo spcciebus] speciebus
5, 44 corruptellæ] coruptellæ
5, 92 prascns] praesens
8, 17 rrbus] tribus
8, 19 proprotio] proportio
9, 33 proportioue] proportionione
10, 30 augumentum] augmentum
12, 14 subduplasuperbipattiente] subduplasuperbipartiente
13, 17 obmutescete] obmutescere

²⁰¹ La correzione compare sia nella traduzione di Clement Miller FRANCHINO GAFFURIO (1451-1522), *Practica musicae*, Translation and transcription by Clement A. Miller, Roma, American Institute of Musicology, 1968 (Musicological Studies and Documents 20), pag.146, che in quella di Irwin Young FRANCHINO GAFFURIO, *The Practica Musice of Franchinus Gafurius Op. cit.*, pag. 157.

PRACTICA MUSICE.
EDIZIONE



PRACTICA MUSICE FRANCHINI GAFORI LAUDENSIS.

[-f.Γijv-] Descriptio Musice actionis Franchini Gafori Laudensis.

LIBER PRIMUS.

De Introductorio ad musicam exercitationem necessario. Caput primum.
De Syllabiciis sonorum nominibus et eorum distantiiis Caput secundum.
De Clavibus et pronuntiatione notularum Caput tertium.
De Proprietatibus et mutationibus vocalium syllabarum. Caput quartum.
De Consonantia diatessaron eiusque speciebus. Caput quintum.
De Consonantia diapente eiusque speciebus. Caput sextum.
De consonantia diapason eiusque speciebus. Caput septimum.
De Diversis tonorum accidentibus ac formatione primi toni Caput octavum.
De Formatione secundi toni. Caput nonum.
De Formatione tertii toni Caput decimum.
De Formula quarti toni. Caput undecimum.
De Compositione quinti toni. Caput duodecimum.
De Formula sexti toni. Caput tertiumdecimum.
De Formula septimi toni. Caput quartumdecimum.
De Progressione octavi toni. Caput quintumdecimum.

LIBER SECUNDUS.

Mensuram temporis in voce Poetae et Musici brevem et longam posuerunt. Caput primum.
De Varijs antiquorum figuris et earum mensura Caput secundum.
De Consyderatione quinque essentialium figurarum. Caput tertium.
De Diminutionibus figuris. Caput quartum.
De Ligaturis figurarum. Caput quintum.
De Pausis. Caput sextum.
De Modo. Caput septimum.
De Tempore. Caput octavum.
De Prolatione. Caput nonum.
De Partibus figurarum. Caput decimum.
De Imperfectionibus figurarum. Caput undecimum.
De puncto. Caput duodecimum
De Alteratione. Caput tertiumdecimum.
De Diminutione. Caput quartumdecimum
De Sincopa. Caput quintumdecimum.
[-f.[Gamma]iiijr-]

LIBER TERTIUS.

De Contrapuncto eiusque elementarijs vocibus. Caput primum.

De Natura et denominatione specierum contrapuncti. Caput secundum.
 De octo regulis contrapuncti. Caput tertium.
 Quae et ubi in contrapuncto admittendae sint discordantiae. Caput quartum.
 De Consentanea suavitate quartae. Caput quintum.
 Quare quarta inter medium sonum et acutiorem concordat: discordatque inter medium et graviorem. Caput sextum.
 De Conformitate et diversitate tertiae et sextae. Caput septimum.
 De Denominatione extremorum sonorum in concordantijs. Caput octavum.
 Alterna intensione ac remissione specierum: diversa contrapuncti disponuntur elementa. Caput nonum.
 De diversitate figurationis sonorum in contrapuncto Caput decimum.
 De Compositione diversarum partium contrapuncti. Caput undecimum.
 De consimilibus perfectis concordantijs in contrapuncto consequenter tolerandis. Caput duodecimum
 De Fictae musicae contrapuncto. Caput tertiumdecimum.
 De Falso contrapuncto. Caput quartumdecimum
 De Regimine et modestia modulantis. Caput quintumdecimum

LIBER QUARTUS

De Deffinitione et distinctione proportionis. Caput primum.
 De Quinque generibus proportionum maioris et minoris inaequalitatis. Caput secundum.
 De Genere multiplici eiusque speciebus. Caput tertium.
 De Genere submultiplici eiusque speciebus. Caput quartum.
 De Genere superparticulari eiusque speciebus. Caput quintum.
 De Genere subsuperparticulari eiusque speciebus. Caput sextum.
 De Genere superpartienti eiusque speciebus. Caput septimum.
 De Genere subsuperpartienti eiusque speciebus. Caput octavum.
 De Genere multiplici superparticulari eiusque speciebus. Caput nonum.
 De Genere submultiplicisuperparticulari eiusque speciebus. Caput decimum.
 De Genere multiplicisuperpartiente eiusque speciebus. Caput undecimum.
 De Genere submultiplicisuperpartiente eiusque speciebus. Caput duodecimum
 De Coniunctione plurium dissimilium proportionum. Caput tertiumdecimum.
 De Proportionibus musicas consonantias nutrientibus. Caput quartumdecimum.
 De productione multiplicium proportionum ex multiplicibus et superparticularibus. Caput quintumdecimum.

FINIS

[f.[Gamma]iijv-]¹ ILLUSTRISSIMO et Excellentissimo Principi domino Dominus Lodovico Mariae Sfortiae Anglo Duci Mediolanensium invictissimo Franchinus Gaforus Musicae professor Salutem.

² Quantae musicae artis professio Illustrissime Princeps apud Priscos non auctoritatis modo sed etiam venerationis extiterit facile edocemur et summorum Philosophorum exemplo qui se admodum senes ad hanc disciplinam velut in ea summam studiorum suorum manum imposituri contulerunt: et severissimarum rerum publicarum instituto: quae cum summa diligentia quicquid moribus publice officeret: circuncidi curassent: hanc tamen artem non modo non eiecerint: sed etiam velut morum parentem Altricemque summo studio excoluerunt: et ut claudam semel omnium gentium omniumque nationum consentienti stabilique confirmatur iudicio apud quas nihil unquam fuit cura maiore celebratum. ³ Quae enim alia disciplina tanto mortalium assensu: tantaque omnis vel aetatis vel sexus conspiratione recepta est: ut nullius conditionis ullus sit adhuc repertus qui molestias suas vel rudi saltem modulatione consolari non studeat? Nihil enim aequae animos ad diversissimos affectus brevi momento traducere: non optimorum modo testimonio: sed oculata (ut aiunt) fide convincitur: Adeo ut eius Professores antiquitas non Musicos modo: sed et vates et sapientes appellare non dubitarit. ⁴ Huc accedit Poetarum auctoritas: qui Linum Orpheumque dijs genitos: quoniam quorundam hominum duram agrestemque vitam ad mitiorem cultum reducerint: silvas saxaque duxisse finxerunt. Sed ne forte Poetarum dictis parva adhibeatur fides: velut in maius omnia familiari sibi figura extollentium: reperti sunt etiam sapientiae professores: qui asserere non dubitarint: non sensibilia modo sed etiam quae citra sensum utcunque vivunt modulationibus musicis permulceri. ⁵ Atque hac quidam causa eminentissimum Authorem Virgilium non hyperbole poetica in bucolicis dixisse ad silem cantum et duras motasse cacumina quercus arbitrati sunt. Et enim si Platoni credimus qui Mundi animam Musica modulatione constare dixit: non video profecto cur dubitari possit caetera quoque qualicunque anima degentia: quam eis coelitus datam liquet: non affici laetarique naturae suae congruentia: cum similitudinem sibi amicam esse iam palam constet. ⁶ His ego rationibus illustrissime Princeps tum etiam natura ad id impellente: cui non facile obsistimus motus: cum animum iam ab inaeunte aetate ad hanc usque disciplinam appulsem: quae praesertim et moribus conferret: ut peritissimis placet: et a professione mea non abhorreret recepta iam diu opinione Religiosorum hoc potissimum munus esse: ne mihi soli studia prodessent mea: librum etiam edidi antiquissimorum rationem secutus [f.[Gamma]iijr-] de huius artis speculatione: quam graeci Theoricam vocant quo et ratio studiorum meorum constaret: et laborum fructus latius spargerentur. ⁷ Quod opus inclyte Princeps nomini tuo dicavi: cunctanter id quidem ac timide: ne tibi gravissimis curis maximarumque rerum ponderibus occupato intempestivis nugis obstreperem. ⁸ Caeterum posteaquam perspexi quanto favore quantaque benignitate opusculum nostrum alioquin rude atque incultum sis prosecutus: additum mihi ea liberalitate etiam currenti calcar: studiumque meum non

mediocriter accensum est: ut alteram quoque huius disciplinae partem securus iam stomachi tui aggredere. ⁹ Musica enim non ut caeterae Matheseos disciplinae speculationi tantum vacat: sed exit in actum: moralitque ut predictum est coniungitur. Neque enim satis officio meo fecisse videbar: si in inquisitione tantum subsisterem: ad paucorum id utilitatem spectare ratus: nisi profectui etiam publico nostra industria desudaret. ¹⁰ Haec namque musicae pars non solum sui cognitione prodest: sed longius promotis radicibus relique etiam studia coadiuvant: quod gravissimorum virorum testimonio comprobatur: qui se nihil aliud ex Musice quam litteras didicisse professi sunt. Hanc enim artem Fabius Quintilianus antiquissimam omnium in litteris studiorum auctore Timagene confirmat. ¹¹ Caeterum cum de Musica loquor: non hanc theatralem atque effoeminatam intelligo quae mores publicos corrumpit potius quam informet: sed illam modestam atque virilem antiquis heroibus celebratam: quae mensis regum convivia libusque epulis admota: recubantium concertatione circumlata inter eos cythara clarissimorum virorum egregia facinora decantabat: quod maximum profecto ad virtutis studia incitamentum fuit: ¹² verum haec etiam altius evecta: caelo quoque inseritur: ac solis labores: errantemque lunam: ac titania astra celeberrimorum vatum testimonio enarrat: et quasi non contenta impleisse meritis spatia terrarum caelos penetrat: divinarumque rerum mysterijs iniungitur. Hoc igitur opus princeps oculatissime tuo ductu tuisque auspicijs proxima foetura apud me natum: ut Plinij Secundi verbis utar: atque impressum tuo nomini qua debeo veneratione dicavi. ¹³ Ad quem enim labores meos referam commodius quam ad quem non concta modo Italia: sed remotissimae quoque gentes: ius arbitriumque non consiliorum solum sed etiam gestorum suorum velut ad honorarium Arbitrum referre solent? Nec veritus sum ne tibi hoc munusculum nostrum maximas res obeunti molestum accederet: cum sciam te ita maximis moderari solitum: ut minima quoque non spernas: foelicitateque ingenij ita cuncta digerere ut inoffenso tenore peragantur. Quamquam tibi non inter minima habeantur: quae ad perfectum studiorum spectent. ¹⁴ Testimonio sunt praeclara gymnasia disciplinarum quidem omnium sed praecipue graece latinaeque facundiae quae tibi maxima cura per Imperij tui urbes instituta sunt. Quis enim alius sortis fortunaeque tuae addeola suorum ingenia maiori iussu ad virtutem incitat tuetur fovet? ¹⁵ Caeterum quantum ad me spectat non postulo ut scripta mea ad comparationem magnorum auctorum sumantur: nec ut auctoratis scriptoribus annumerer: quorum doctrinae si quid in nostris boni fuerit libentissime acceptum refero: satis mihi superque erit: si tantum[-f.Γiiiiv-] adnitar: hactenusque industriam nostram commendari volo ut studiosorum profectui concinna compendiosaque brevitate consuluisse dicar: ut quae forent sparsim per Auctorum volumina requirenda in vno opere: convenienti rerum ordine congesta reperiantur. ¹⁶ Elaboravimus namque ut res omnes suis principijs exorsae per seriem ad calcem perducerentur: ne qua lector in difficile alioquin arte confusione circumagat: scriptorisque magis ineptia quam rerum obscuritate

laboret. Hoc nobis tantum assumimus: hinc industriae nostrae commendationem petendam censemus. ¹⁷ Sume igitur humanissime Princeps munusculum nostrum qua in caeteris soles clementia: patereque nominis tui saltem prefatione subniti sic recipi merebitur: quamque commendationem merito suo sibi praestare non potest: dicatura consequetur. ¹⁸ Cum alioquin nos ut omnia vel fortunae nostrae vel ingenij bona tibi accepta referimus: sic quicquid studio industriaeque effecerimus nomini tuo tempus in omne dicatum consecratumque esse volumus.

Carmen Lucini Conagi.

Et iuvat: et vellem meritas tibi reddere laudes:

Sed quis pro meritis te Ludovice feret?

Aurea das nobis: et foelicissima princeps

Secula: nulla ducum gloria tanta fuit.

Atque alia ut taceam rerum monumenta tuarum

Quae superant hominum colloquia: atque fidem.

Quando artes ullo tantum viguere sub aevo?

Aut sic ingenijs Pallas amica fuit?

Cernimus Isaeos: Euclidas: Pythagorasque:

Phoebigneas: et qui sydera celsa petant.

Nec tibi Chrysippi desunt: doctique Solones:

Et tua parrhasias dant tibi saecula manus.

Prodiit et stygia per te de sede revulsa

Musica: nec notos attulit ipsa modos.

Ecce suas Franchinus opes: sua munera profert

Pieria quo non clarius arte viget.

Has pete tu lector: nil non laudabile cernes.

Hinc exerceri discis: et inde loqui.

Quicquid agas isto cantans cognoscere libro:

Et poteris recto promere quaeque sono.

At tu si modo sit grati tibi muneris auctor:

Ad dominum pro se fer pia vota deum.

[-f.air-] **Franchini Gafari Laudensis. Musice actionis. Liber primus.**

De introductorio ad Musicam exercitationem necessario. Caput primum.

¹ Et si harmonicam scientiam plerique cessante usu (quod theorici est) longe auctius quam qui ipsa sunt exercitatione prosequuti: hos tamen ad tantum harmoniae usum nulla creditur scientia pervenire non potuisse: Quid enim praestantissimos veteres illos primo theoricæ conscriptos commemorem? quum Orpheum: Amphionem: Linum thebeum: Arionem et Thimoteum ac reliquos ipsa posteritas celebrarit: quorum concentu (usu inquam) alter feras: saxa alter et silvas: Aquatiles beluas alter: agrestesque animos et rudes demulxere. ² hos et disciplinae ipsius institutis et ipsa actione constat celeberrimos extitisse. Nec temere Pythagoricos ipsos et Platonicos atque Parhypateticos in medium adduxero: quorum iussu disciplinandis adolescentibus et naturalis et artificiosae vocis usus plurimum comendatur: quod ea quidem ratione assertum est: quum Aristoxenus musicus atque Philosophus teste Marcho Tullio primo tusculanarum questionum: ipsius corporis intensionem quandam velut in cantu et fidibus: quae harmonia dicitur: sic ex totius corporis natura et figura varios modos fieri tanquam in cantu sonos affirmaverit.

Musica dissentit
Grammaticae


Augustinus
Quattuor genera
musicorum.
Oratores. Lectores,
Ambrosiani Gregoriani

Aristoteles

Qui sint musici et
cantores
Theophrastus

Guido

³ Sunt et qui vanas posuere potentias nisi redigantur ad actus: qua re exercitationem melodicae vocis sentiunt harmonicae consyderationi plurimum contulisse: non quod variam ei multitudinem sed ipsam adhibeat perfectionem. ⁴ Est igitur musicae actio motus sonorum consonantias ac melodiam efficiens. Quos quidem sonos frustra ratione et scientia colligimus: nisi ipsa fuerint exercitatione comprahensi. ⁵ Hinc eorum intensiones remissionesque ac consonantias non animo tantum atque ratione: sed auditus et pronuntiationis consuetudine pernotescere necesse est. ⁶ Sed neque [-f.aiv-] inficiabor hanc ipsam musicam actionem Grammaticae plurimum esse discordem: quum in hac dum brevi vel producta syllaba sit utendum: omnino eorum qui nos antefuerunt auctoritate id tacimus: Musicum vero rationabili vocum dimensionum inservire necesse est: nec illam vel illam syllabam ante pronuntiare quam sibi per vocis ac temporis mensuram licere sciat: quod et si convenientius primo secundi huius operis descriptum est: Divus tamen noscitur Augustinus secundo suae musicae argumentis efficacibus comprobasse. ⁷ Verum sonoras voces genera quattuor consequuntur. Primum genus est eorum qui circa prosam versantur suum potius verbis quam melodia exprimentes conceptum: ut Oratores et lectores: et qui etiam in divinis antiphonas modulantur et psalmos: quod (licet improprie) Ambrosiani nostri atque Gregoriani clerici cantum planum vocant: quoniam simpliciter et de plano singulas notulas aequa brevis temporis mensura pronuntiant. ⁸ Non enim concinitatis noscitur servare naturam: sed quod certi ipsorum modorum (quos et tonos vocant) limites et termini atque vocum congressiones et transitus: secundum scilicet naturalem diatonici generis dispositionem observari pernoscentur: cantilenarum ac totius modulaminis exordia in ipso ut plurimum comprobantur. ⁹ Inde soniferam lectionem quasi lectionem sustententem sonos vel ipsis sonis substitutam: ipsum planum cantum appello: ¹⁰ Veteres autem ut vigessimooctavo problemate partis harmonicae asserit Aristoteles: primas huiusmodi vocum animadversiones quas instituendis ad musicam adolescentibus praeponerent leges vocabant. ¹¹ Secundum genus est eorum qui non modo mentis conceptum sed et syllabas ipsas breves et longas (quod poetarum est) metrica consideratione pronuntiant: de quo quidem primo secundi gratiore licentia sermo fiet. ¹² Tertium genus est eorum qui alterutra invicem sonoritate certis intervallorum dimensionibus melodiam ac dulcem efficiunt cantilenam. ¹³ quod tertio presentis operis volumine pernotatur: hos proprie musicos et cantores vocant. ¹⁴ Quartum genus histrionicae et mimicae arti dicari solet: et his qui ad vocis imitationem gestibus corporis commoventur ut saltationibus et choreis: quibus Theophrastus probatam in voce et corporis motu musicam ascripsit: ¹⁵ Sed cum ceremonijs nostris haec obscenitas non conveniat, ad ea quae divinas laudes concernunt animum convertimus. ¹⁶ Constat itaque Guidonem Aretinum ipsius frugiferae musicae introductorium descripsisse septem litteris: atque sex syllabis chordas omnes denominantibus ad instar quindecim chordarum naturalis et perfecti diatonici systematis perornatum. ¹⁷ Confert quidem plurimum humanae vocis actioni lyrae aut cytharae vel monochordi percussas concordantes chordulas imitari: quarum alias graves: alias acutas:

Graeci	reliquas Graeci medias dicebant. ¹⁸ Verum ecclesiastici nostri Guidonis huiusmodi traditionem quam manum vocant: in grave: acutum [-f.aijr-] et superacutum distinguunt: ut viginti ac duarum chordularum lineis et intervallis seu spaciis alternatim inscriptarum: connumeratis scilicet ipsius sinemenon tetrachordi causa et immitatione duabus coniunctis: octo priores quasi silentio et taciturnitati proximas: appellant graves. octo vero his superductas acutas vocant ac reliquas sex superacutas. ¹⁹ Extat tamen in ipsis octo gravibus chordis et ipsum acumen: atque gravitas in acutis. Inde est quod ex singulo earum acervo consonantia prosiliit: quam acuti gravisque soni mixturam esse suaviter et uniformiter auribus accidentem Boetius deffinire solebat. ²⁰ Vocum igitur septem litteris per lineas et spacia deductis ordo sic sumitur: namque gravissimo introductorii loco quem linea quadam signant Γ graecam litteram ascripserunt inde et syllabam ut. ²¹ Viciniori autem spacio litteram A et syllabam re. ²² Secundae lineae in acutum consequenti: litteram  quadratam ex geminata Γ conversim coniuncta: et syllabam mi. Sed subsequenti in acutum intervallo litteram C et syllabam fa posuerunt.
Quid sit consonantia	
Boetius	
Intervallum	²³ Intervallum enim seu spacium intelligo vacuum marginem duabus lineis acumine et grauitate contiguis interiectum. ²⁴ Atque consimili progressionem litteras ipsas: et septem exachordorum syllabas chordulis annotarunt: sed quamplura de his locus hic expeteret: quae cum quinto <i>Theoricae</i> lucide deducta sint: ipsa duximus brevitate pertransire silentio. ²⁵ Sitque diatonicum Guidonis introductorium litteris et syllabis per lineas et spacia descriptis hac parygraphia dispositum.

Diatomatum Guidonis Introductorium Pythagorae dimensione dispositum			
	1536	F	to
	1536	E	to
	1944	B	re
	2048	b	re
	2187	B	re
.Nekyperboleon	2304	A	re
			to
.Paranekyperboleon	2592	G	to
			to
.Trisekyperboleon	2916	F	re
.Nekdiezeugmenon	3072	E	re
			to
.Paranekdiezeugmenon	3456	d	to
			to
.Trisekdiezeugmenon	3888	c	se
.Paramese	4096	h	se
			apotonie
.Mese	4374	b	se
	4608	a	se
			to
.Lychanochlaron	4184	G	to
			to
.Parhypatmeson	5832	F	fa
.Hypatmeson	6144	E	la
			um
			to
.Lychanohypaton	6912	D	sol
			ce
			to
.Parhypathypaton	7776	C	fa
.Hypathypaton	8192	h	um
			to
.Proslambanomenon	9216	A	re
			tonus
			to
	10368	Γ	ut

[-f.iiijr-] **De syllabicis sonorum nominibus et earum distantijs. Caput secundum.**

Gregorius
Virgilius

Guido

In laudem Guidonis

Quid sit tonus

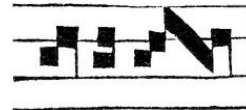
Quid sit semitonium

¹ Septem tantum essentielles chordas septenis litteris a Gregorio descriptas sexto eneidis hoc carmine Maronis auctoritas celebravit. *Necnon thraytius longa cum veste sacerdos / Obloquitur numeris septem discrimina vocum.* ² Inde et introductorium ipsum Guido septem commixtis perfecit exachordis. ³ Exachordum enim est comprahensio sex chordarum diatonica dimensione dispositarum. quarum nomina sunt: ut re mi fa sol la. ⁴ Sunt enim ut re graves dum graecis assentior sol la acutae: et mi fa mediae. ⁵ Ecclesiasticorum vero mos est: ut re graues vocare: mi fa acutas: et sol la superacutas. ⁶ Has quidem Guido ipse ita disposuit: ut singula perfecti ac diatonici systematis intervalla duabus tantum huiusmodi syllabis deffiniret. ⁷ Namque inter ut et re sesquioctava dimensione toni clauditur intervallum. Inter re et mi similiter. Sed inter mi et fa minoris semitonii distantia est. ⁸ Inter fa et sol atque inter sol et la extensus est tonus. ⁹ Qua re altior est re quam ut tono: et tono item gravior ut quam re. ¹⁰ Re a mi tono vincitur acumine: subestque ei tono in gravitatem. ¹¹ Fa quam sol gravior est tono: ac sol tono fa supervadit in acutum. ¹² La a sol toni intervallo ipsa gravitate devincitur: sed la epogdoa distantia sol superat in acutum: ¹³ Verum fa acutior noscitur quam mi: solo minoris semitonij spacio. Inde eodem intervallo mi quam fa graviorem esse necesse est. ¹⁴ Constat igitur in singulo exachordo quattuor tonos diversis notulis circumspectos minus ac naturale semitonium medio concludere loco: quod ipsa necessitate factum existimari licet. ¹⁵ Nam quum tres consyderare volueris secundum tetrachordorum varietatem diatessaron formas: nusquam in solo exachordo eas poteris diatonice comperire: nisi quattuor ipsi toni medium semitonium concluserint: quod facile per haec quae dicimus potest quisque ex seipso contueri. ¹⁶ Atque iccirco singula in systemate perfecto diatonice ac naturaliter disposita semitonia duabus ipsis syllabis mi et fa interciderere pernoscuntur: tanta fuit ad commixtorum septem exachordorum dispositionem ipsius Guidonis animadversio. ¹⁷ Namque uniuscuiusque exachordi principium vel primo praecedentis exachordi tetrachordo coniunxit: vel ipsum ab eo toni disiunctum instituit intervallo. ¹⁸ Qua ex re In eptachordo: duorum exachordorum prima comprobantur tetrachorda. At ubi primum secundi exachordi tetrachordum terminatur: tertium exachordum b molle dictum: quod et coniunctum dici potest: sumit exordium superductum quidem: ut et trittoni asperitas fiat in modulatione suavior: et nonnullorum tonorum compositio possit per variatas consonantiarum species commixte atque item acquisite procedere. ¹⁹ Quartum vero exachordum a primo secundi exachordi tetrachordo toni intervallo [-f.iiijv-] disiungitur in acutum. ²⁰ Quintum autem exachordum primo quarti exachordi coniungitur tetrachordo. ²¹ Verum primo quinti huius exachordi tetrachordo sextum connexum est exachordum. quod sinemenon seu coniunctum potest appellari. ²² Septimum exachordum a primo quinti exachordi tetrachordo toni distantia disiungitur in acutum. ²³ Est enim tonus legitimum sesquioctavae dimensionis spacium duobus sonis circumscriptum. ²⁴ Hic duas propinquas sola sectione sustinet partes. quarum altera minor: altera maior: Hanc apotomen seu semitonium maius illam minus semitonium vocant: ²⁵ Abstracto quidem ab ipso tono minore semitonio relinquitur aptome: quo difficilime discors transitus procedit in vocibus. ²⁶ secus ipso minore semitonio: namque concors et suave tonis ipsis et consonantijs praestat temperamentum ut in harmonia instrumentali notissime comprobabo. quum potissime in diatonica introductione ante vel post vel inter duos tonos naturaliter noscatur esse deductum. ²⁷ Hinc semitonium ipsum liceat deffiniri intervallum quod duabus sesquioctavis appositum sesquiertiam ducit proportionem seu spatium quod

duobus tonis coniunctum sonoris terminis extremis diatessaron perficit consonantiam. ²⁸ Intervallum autem seu spacium hoc modo potest intelligi distantiam esse acuti atque gravis soni. ²⁹ Sonorus autem mentis conceptus certis notulis declaratur: quarum extensionem intensionemque ac remissionem linearum ac spatiorum varietate dispositas ipsa voce consequi necesse est atque iccirco notulae ipsae vocis signa dicuntur. ³⁰ Voces autem quod scribi non possint: usu et exercitatione mandantur memoriae ne pereant: profluunt namque in praeteritum tempus pronuntiationes earum. ³¹ Fit igitur notularum triplex descriptio simplex composita et mediocris. ³² Simplex notula est quae alteri notulae non coniungitur: et quadrato corpore figuratur hoc modo ■ quandoque item cum virgula in latere eius

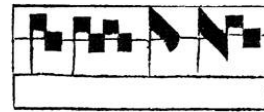
dextro descendente describitur in modum longae mensurabilis ut hic

³³ Composita notula est quae alteri notulae consuitur quae tunc diversam consequitur descriptionem. ³⁴ Nam quum ligatura ascendit: secundam scilicet notulam habens altiorem: prima nullam expetit virgulam ascendentem descendentemue: cuius lateri eius ut hic.



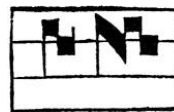
[ex. 1]

³⁵ Quum autem descendit ligatura secundam scilicet notulam habens graviorem: primae tunc ascribitur virgula decedens in latere sinistro: sive obliqua fuerit sive quadrata hoc modo.



[ex. 2]

³⁶ Quam quidem principiis ligaturarum congruentiam veterum auctoritas proprietatem instituit vocitandam. ³⁷ Est igitur proprietas conveniens principiis ligaturarum descriptio a musicis auctoribus instituta. ³⁸ Ultimis autem commissura notulis: quod omnium rerum perfectio teste Philosopho fini attribuitur: perfectionem ascripserunt. ³⁹ Haec enim tribus modis denotatur: Aut enim ultima [-f.iiiijr-] ligaturae notula est sub penultima quadro corpore descripta ut hic.



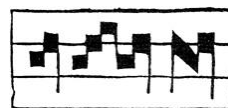
[ex. 3]

Aut supra penultimam dirrecte ut hic.



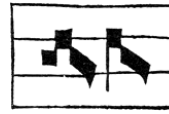
[ex. 4]

Aut supra penultimam indirrecte recto scilicet gradu: quadrato corpore et descendente virgula in latere dextro hoc modo.




[ex. 5]


⁴⁰ Est itaque perfectio congrua ultimis ligaturarum notulis figuratio. ⁴¹ Huiusmodi autem positionibus dissentientes a vetustatis auctoritate recedunt. ⁴² Quo fit ut qui ultimam ligaturae notulam obliquo corpore describunt ut hic



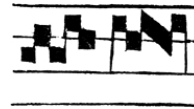
[ex. 6]

In errorem ducantur: conceduntur tamen duae tantum in corpore obliquo notulae

hoc modo. 

Verum corpus obliquum ascendens ut hic.  usus perhorrescit.

⁴³ Mediis autem ligaturarum notulis quae scilicet inter extremas iunguntur nulla figurationis ascripta est diversitas: namque ut quadratae simplices figurantur vel obliquae hoc modo.



[ex. 7]

⁴⁴ Omnis insuper ligatura quamquam multas complexa est notulas, unicam subtrahit syllabam pronuntiandam. ⁴⁵ Omnes igitur musicae huiusmodi progressionis notulae: et si diversis figurationibus describuntur aequali temporis mensura debent pronuntiari. ⁴⁶ Mediocris notula est quae nec simplicium nec compositarum figurarum formam summit: sed in sui simplicitate obliquo corpori certa similitudine comparatur neque sola describitur: sed duae saltem aut plures in forma mensurabilis semibrevis descendentes plerumque pernotantur hoc modo.



[ex. 8]

Caeteris autem aequales sunt in pronuntiatione et temporis mensura. licet nonnulli eas duplo strictius caeteris commensurent: quod non ratione sed cantoris arbitrio duximus concedendum. ⁴⁷ Plerique enim plani cantus notularum pronuntiationem et mensuram proprio imperio consequi voluerunt. Inde non absre Persii dictum. *Velle suum cuique est: nec voto vivitur uno.* ⁴⁸ Sunt et qui notulas huiusmodi plani cantus aequae describunt et commensurant figuris mensurabilis considerationis ut longas breves ac semibreves. ut constat in Symbolo cardineo: et nonnullis prosis atque hymnis: quod Galli potissime ad ornatiorem modulorum pronuntiationem ipsa diversitate concipiendam celeberrime prosequuntur. [-f.iiiijv-]

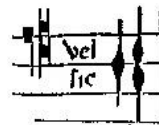
De Clavibus et pronuntiatione notularum. Caput tertium.

¹ Post haec: quibus signis notularum nomina et gravitates atque acumina et

Persius

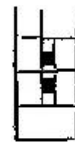
Musici.
Aristoteles.

extensiones per lineas et spacia percipiuntur necesse est apperire. ² Omnis enim littera sive sedes lineali vel spaciali loco in introductorio disposita clavis vocitatur: quoniam notulae omnes lineis ipsis vel spatijs clauduntur. ³ Sed neque necessarium fuisse constat lineas omnis et spacia proprijs litteris et clavibus declarare propter scilicet mutuam contiguae descriptionis conculcationem. Qua re congruum arbitrati sunt Musici paucioribus signis omnes introductorij chordas apperire. ⁴ Frustra enim ut Aristoteli placet id sit per plura: quod fieri potest per pauciora. ⁵ Duobus namque signis quae claves dicuntur et graves et acutas atque superacutas introductorij chordas discernere solent. ⁶ Ac primum quidem signum (ut veterum primordia subsequar) est sola inter quattuor aut quinque linea rubro colore referta: quae quum linealem possidet in introductorio locum: Ffaut gravem demonstrat. si spaciali loco descripta sit: Ffaut declarat acutam. ⁷ Secundum signum est sola linea inter quattuor aut quinque lineas glauco colore referta: hanc quum linealem locum obtinet Csolfaut ascribunt: sin spaciali loco descripta sit: vel Cfaut gravem vel Csolfa superacutam indicabit quod et Ambrosianis pernotationibus frequentatur: ⁸ Adde quod veteres observabant solam chordam celesti colore signatam ac spaciali loco descriptam: Bfa acutam intelligi: lineali vero Bfa superacutam. Atque ita caeteras omnes voces et notulas consequentes in grave et in acutum per lineas et spacia consyderandas facile discernebant. ⁹ Recentiores autem Gregoriani et qui rursus mensurabiles cantilenas describunt quoniam lineas omnes uno eodemque colore describi asseverant: clavem ipsam linealem Ffaut gravis: tribus notulis lineae ipsius capiti hoc ordine in scriptis solent pernotare.



[ex. 9]

¹⁰ Ac Csolfaut lineae capiti duas seorsum notulas quadratas ascribunt hoc modo :



[ex. 10]

Verum Bfa acuta: ipsius litterae descriptione declaratur ut hic:



[ex. 11]

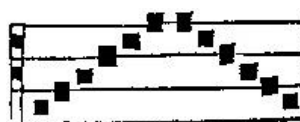
¹¹ Atque hoc ordine clavis describitur ubi unius cuiusque exachordi primum tetrachordum terminatur in acutum. ¹² Neque inconvenienter uno consensu musici ei notulae quae ad gravem sibi propinquiorem semitonium deduceret: clavem ascripserunt: Namque semitonium ipsum magis artificiosum et ipsa proportione atque prolata natura et arte difficilius est tono: hinc magis indiget demonstratione. ¹³ Tribus insuper modis voces quas notulae declarant pronuntiari solent. ¹⁴ Primo modo solifizando, idest syllabas ac nomina vocum exprimendo scilicet ut re mi fa sol la: ut hic:



[ex. 12]

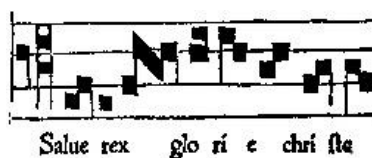
[-f.avr-] ¹⁵ Quem quidem pronuntiationis modum tanquam legem initiandis pueris praeaponendam tradunt.

¹⁶ Secundo modo: sonos ac voces tantum emittendo ommissis penitus litteris ac syllabis et dictionibus: quod exercitatus cantor facile prosequitur hoc modo:



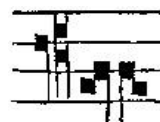
[ex. 13]

¹⁷ Tertio modo: quascumque dictiones ut antiphonas et reponsoria: et ipsarum verba cantilenarum notulis ipsis subscripta pronuntiando: Ad quem tanquam ad finem electi modulaminis clerici deducuntur. Ut hic.



[ex. 14]

¹⁸ At syllabarum pronuntiationem notulae ipsae hoc ordine declarant. Cum enim re sit tono acutior quam ut: eius sonitus ipsius toni intervallo extollendus est: et ut e converso a re toni intervallo deprimendus hoc modo.



[ex. 15]

¹⁹ Item sonitus notulae mi a re tono extollitur: et re a mi eiusdem toni intervallo deprimitur: quod his notulis consyderatur.



[ex. 16]

²⁰ Fa sonitus a mi minoris semitonii intenditur intervallo. et mi a fa eiusdem semitonii intervallo remittitur in grave: ut hic.



[ex. 17]

²¹ Sol autem syllaba sonitus intendit super fa toni intervallo: et fa a sol eiusdem toni intervallo remittitur in gravitatem quod hae notulae declarant.



[ex. 18]

²² Sonitus item syllabae la eo qui est sol toni intervallo acutior est: et sol a la: eodem

est tono depressus: quod harum dispositione notularum facile percipitur.



[ex. 19]

²³ Rursus mi ab ut ditoni intervallo tenditur in acutum et ut a mi eodem distantia deprimitur in grave: quod duobus modis evenit scilicet composite et simpliciter:

²⁴ composite quum duorum tonorum intervalla circumscribuntur duobus extremis terminis medio et comuni termino interscripto ut hic



[ex. 20]

²⁵ Incomposite autem quum duorum tonorum distantia duobus tamen extremis terminis nullo medio interscripto concluditur quod his notulis dilucide percipitur.



[ex. 21]

Boetius. Ptholomeus
Quid sit ditonus.
Semiditonus.

Pythagoras.

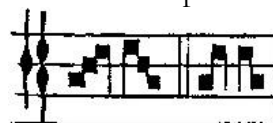
Chromaticum,
Enarmonicum.

²⁶ Hunc Boetius et Ptholomeus enarmonicis tetrachordis ascripserunt natura concinnum. [-f.avv-] Est enim ditonus duorum tonorum acervus. ²⁷ Semiditonus vero toni ac minoris semitonii commixtio: a semum dictus quasi imperfectus vel diminutus ditonus. ²⁸ hunc Boetius chromaticis tetrachordis trihemitonium incompositum proponit. ²⁹ natura quidem concinnum. Pythagorica namque exquisitione in singulo diatonico ac naturali tetrachordo (auribus inquam dissono) incompositum quoddam natura consonum mediarum scilicet chordarum laxatione repertum est: quod cum duplici consyderatione depræhensum sit: ditono scilicet et trihemitonio: duo ipsa Chromaticum et Enarmonicum genera naturali diatono sunt interiecta: ³⁰ at latius in harmonia instrumentali hæc ipsa contractabimus. ³¹ Igitur fa sonitus a re semiditoni intervallo recedit in acutum et re similiter a fa laxatur in grave. duobus item modis: composite inquam et incomplete ut his descriptionibus potest ex se ipso quisque percipere.



[ex. 22]

³² Sol autem sonitus quam mi semiditoni rursus intervallo acutior est: et mi quam sol gravior: atque item composite et incomplete consyderatur. ³³ Distat autem hic ab eo qui inter re et fa deductus est. Ille enim semitonium tono acutius: hic tonum semitonio servat acutiorem: quod his notulis probatur.



[ex. 23]

³⁴ Fa autem sonitus ab ut in singulo exachordo: diatessaron consonantia seu epitrito intervallo extollitur in acutum: et syllabe ut sonitus a fa consimili distantia premitur in graue: quod quattuor modis evenit: Aut enim tribus distinctis intervallis: a

quattuor notulis circumventis: duobus scilicet tonis ac semitonio disponitur et procedit. Aut duobus intervallis: toni scilicet et semiditoni. Aut duobus rursus intervallis ditoni et semitonii. Aut unico et incomposito extremorum sonorum intervallo: quod his deducitur exemplis.



[ex. 24]

³⁵ Sonitus vero sol ab ut diapentes intervallo sustinetur in acutum: tribus scilicet tonis et semitonio: quod variatis notulis per diversa tenditur intervalla ut his deductionibus consyderatur.



[ex. 25]

[-f.avir-] ³⁶ Sonitus autem la ab ut diapentes ac toni distantia deducitur in acutum: tonis quattuor ac minore semitonio: quod tam ex gravi in acutum quam ex acumine in gravitatem diversis potest intervallis sustineri: ut his monstratur exemplis.



[ex. 26]

De proprietatibus et Mutationibus vocalium syllabarum. Caput quartum.

¹ Proprietas in notulis vocalibus secundum Marchetum paduanum est derivatio plurium vocum ab uno et eodem principio. ² Tinctoris autem proprietatem dicit singularem deducendarum vocum qualitatem. ³ Non enim proprium et proprietas idem sunt. nam proprium est concretum: proprietas vero abstractum veluti Album et Albedo ⁴ est enim proprium quaedam res et substantia coniuncta cum qualitate sive mavis dicere cum accidente: et hoc est concretum. ⁵ proprietas vero est quaedam passio sive qualitas seu accidens quod dum abstrahitur ab ipsa substantia cui inhaeret dicitur abstractum veluti est proprietas aut albedo. ⁶ Verum proprietatem huiusmodi modulationis dicimus esse singularem uniuscuiusque exachordi in introductorio dispositi deductionem. ⁷ Deductio est sex ipsarum syllabarum diatonica ac naturalis progressio: ut ascendendo: hoc ordine: ut re mi fa sol la. descendendo vero: la sol fa mi re ut. ⁸ Haec enim septem exachorda vocant proprietates seu qualitates: quarum tres ♩ quadrae vel ♩ durae: duas naturae: ac duas b rotundae vel molli ascribunt. ⁹ Quae autem ♩ quadrales dicuntur sub littera G exordium sortiuntur. Naturales autem in littera C Sed b molles in littera F principium possidere noscuntur: quod ex ordine introductorii liquido percipitur. ¹⁰ Primam igitur exachordi figuram gravissima chorda scilicet Γ graeca littera producit: quam linea ♩ duralis qualitatis noscitur sustinere. Secundam exachordi figuram: tertia literarii nota quartam chordam in spatio disponens producere cognoscitur: hanc naturalem proprietatem seu qualitatem vocant. Tertiam autem exachordi figuram sextus literarii character septimam chordam attingens recto ordine produxit: hanc b mollarem qualitatem nominant. ¹¹ Ac iteratas huiusmodi proprietates Introductorii descriptione pernotescere constat. ¹² Mihi insuper nequaquam placet Anselmi ratio qua naturae proprietatem inter scilicet ♩ quadram et b rotundam [-f.aviv-] seu melius dixero inter ♩ duram et b mollem mediam collocavit quasi ipsa naturae proprietas suavior secundum scilicet chromaticum genus sit disposita: Asperior autem ♩ quadrae in diatonico: Longeque suavior b mollis in Enarmonico deductae sint. Nam unumquodque exachordum sive ♩ durae

Marchetus
Tinctoris

In Anselmum

qualitatis: sive naturalis: sive etiam b mollaris: secundum diatonicum genus noscitur esse dimensum: ¹³ hinc potius mihi ipsi persuadeo ipsam naturae qualitatem quartae chordae inscriptam esse quod prioris ac gravioris hypaton tetrachordi diatonici scilicet ac naturalis generis: potissimum diastema contineret. ¹⁴ b mollem vero quod primum sui ipsius tetrachordum ad coniunctam videlicet tritessinenon chordam perficiens: tritoni a eam bfa positione mollificet asperitatem. ¹⁵ Ac ♮ duram e converso per disiunctam tonum ipsum inter Mesen et Paramesen per ♮ mi reddat asperiores Quod si hanc chordam medium chordotoni terminum instituo: primus varistrorsum ductus circinus: graviori sibi ipsi consimili atque aequisonae scilicet ♮ mi per diapason dupla mutuabit habitudine: qua re: cum mi ipsa sit tertia exachordi ipsius chorda ac tertium obtineat Introductorii locum: in prima et gravissima chorda scilicet Γut exordium propriae qualitatis suscipiat necesse est. ¹⁶ At quibus proprietatibus qualitatibusve syllabae omnes vocales ascribuntur: his tribus figuris facile percipitur.

	La in e		La in a		La ind
	Sol in d		Sol in g		Sol in c
Omnis	Fa in c cantatur	Omnis	Fa in f cantatur	Omnis	Fa in b cantatur
	Mi in ♮ per ♮		Mi in e per		Mi in a per b
	Re in a quadrum		Re in d naturam		Re in g mollem
	Ut in g		Ut in c		Ut in f

Mutatio quid.
Baccheus.
Gregorius.

Martianus.
Briennius.

Boetius.
Aristoteles.

Petrus apponensis.

Marchetus.

Anselmus.

¹⁷ Multimodas insuper sonorum mutationes clerici protestantur. ¹⁸ Est enim mutatio apud Baccheum alteratio subiectorum seu alicuius similis in dissimilem locum transpositio. ¹⁹ Hinc in moralibus mutari Gregorius inquit est ex alio in aliud ire et in semetipsum stabilem non esse: unaquaeque enim res quasi tot passibus ad aliam tendit: quot mutabilitatis suae motibus subiacet. ²⁰ Verum huiusmodi mutationem Martianus transitum appellat: quem vocis variationem in alteram soni figuram interpretatur. ²¹ Briennius autem mutationem dixit esse subiecti systematis ac vocis characteris alienationem. ²² Fit autem mutatio secundum genus quum scilicet in tetrachordo diatonico lychanos vel etiam paranetes chorda remittitur semitonio in grave: transeundo in chromaticam figuram: vel tono transeundo in enarmonicam: quae nusquam accidit ex gravitate in acumen variari ut Boetius noster in quarto explicuit. ²³ Id quoque et Aristoteles ipse in musicis problematibus [-f.avijr-] intelligi voluit quum diceret ²⁴ *Quod sapit naturam acuti plerumque pertransit in grauem: quod autem sapit naturam grauis non permutatur in acutum.* ²⁵ Est et alia mutationis consyderatio in voce ac sono: ²⁶ nam quum sunt in motu et fiunt tantum voces et soni ipsi de genere creduntur entium successorum ut vigesimo septimo problemate interpres exposuit: qua re vocis ipsius ac soni generatio consistit in quodam fieri et transmutari. ²⁷ Verum huiusmodi introductio definitam a Marcheto consequitur mutationem. ²⁸ Is enim inquit: ²⁹ Mutatio est variatio nominis vocis in alterum in eodem sono. ³⁰ Syllabae enim ipsae vocibus et chordis suis scilicet notulis ascriptae si in una eademque linea vel eodem spatio consistunt: dicuntur quantitate pares sed qualitate seu proprietate diversae. ³¹ Inde quum mutatio fit qualitas unius exachordi in alterius qualitatem transfertur stante eadem vocis quantitate: ut testatur Anselmus tertio suae musicae. ³² hinc mutationem voco alternam vocis in vocem delationem uniformi extensione depraehehensam. ³³ Voces autem ipsas exachordorum syllabas intelligo. ³⁴ Non igitur vox mutatur in vocem per intensionem aut remissionem sed syllaba in sillabam et proprietates seu qualitas in qualitatem. ³⁵ Quo fit ut quum syllabas tantum modulato transitu exprimimus ipsa quadret mutatio. ³⁶ Litterarii autem characteres in introductorio observati neque proferuntur neque mutantur. ³⁷ Syllaba item quae vel lineam vel spacium sola occupat mutationi non congruit.

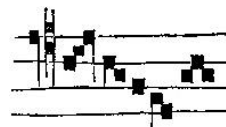
³⁸ Qua re in Γut: In Are: In ♮ mi: et In Ela: nusquam fit mutatio: quod quum fieri necessitate contingeret: exachordorum conglutinatorum pristinum ordinem iterabis.

³⁹ In Cfaut duae alternatim eveniunt mutationes: prima mutando praecedentem syllabam in sequentem, scilicet fa in ut, diciturque ascendens mutatio ex ♮ quadra in naturam. ut harum exponit notularum descriptio.



[ex. 27]

⁴⁰ Secunda mutatio fit quum modulando mutamus sequentem syllabam in praecedentem scilicet ut in fa: quae quidem dicitur descendens ex natura in ♮ quadram ut hic patet.



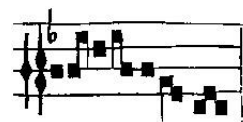
[ex. 28]

⁴¹ Constat enim tribus de causis mutationem fieri oportere. Primo ut supra et infra unumquodque exachordum voces ipsae modulato transitu possint in acutum intendi atque remitti in gravitatem. Secundo: ad concipiendum suavioris modulationis transitum. [-f.avijv-] plerumque enim non minus melitum et suavem cantum reddit variata vocum qualitas: quam permutata quantitas modulati soni. solet quandoque b mollis qualitas in locum ♮ quadrae deducta (quod Ambrosiani saepius observant) modulationem reddere suaviorem. Tertio ad faciliorem consonantium figurarum sciliet diatessaron ac diapentes transitum in tonorum permixtione dispositum. ⁴² In Dsolre: item et in Elami duae consimiles fiunt mutationes. ⁴³ In Ffaut autem duae consurgunt mutationes: prima intensionis gratia fit mutando naturae qualitatem in b mollem: seu primam syllabam in secundam scilicet fa in ut: quod praesens indicat notularum descriptio.



[ex. 29]

⁴⁴ Secunda remissionem conspicit ex b molli in naturam mutata secunda syllaba in primam scilicet ut in fa: ut hac notularum dispositione potest facile comprachendi.



[ex. 30]

⁴⁵ Ex Gsolreut sex prodeunt mutationes. Prima fit ex modulato transitu primae syllabae in secundam scilicet ex sol in re ascendendo ex natura in b mollem: ut hac dispositione percipitur.



[ex. 31]

⁴⁶ Secunda fit e converso: mutando secundam syllabam in primam scilicet re in sol descendendo ex b molli in naturam: ut hic patet.



[ex. 32]

⁴⁷ Tertia mutatio fit conversione primae syllabae in tertiam querendae intensionis causa, scilicet sol in ut: ex natura in ♮ quadram: quod hoc percipitur exemplo.



[ex. 33]

[-f.aviijr-] ⁴⁸ Quarta fit e converso querens scilicet remissionem: mutata ut in sol ex ♮ quadra in naturam: ut hic patet.



[ex. 34]

⁴⁹ Quinta mutatio fit quum modulando mutatur secunda syllaba in tertiam scilicet re in ut ascendendi gratia: ex b molli in ♮ quadram ut hic.



[ex. 35]

⁵⁰ Sexta fit mutando tertiam syllabam in secundam scilicet ut in re descensus gratia ex ♮ dura in b mollem: ut hoc declaratur exemplo.



[ex. 36]

⁵¹ Fit plerumque haec sexta mutatio videlicet tertiae syllabae in secundam ut in re: respiciens ascensum in primo disiunctionis gradu: tunc ipsam irregularem seu indirectam mutationem voco.

quod hoc sane pernotatur exemplo.

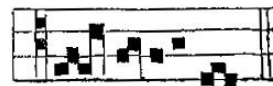


[ex. 37]

Directa mutatio.

Indirecta mutatio.

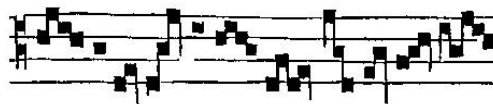
⁵² Est enim directa et regularis mutatio quae praecedenti et sequenti unisonae opponitur mutationi: ut scilicet gratia exempli: quum prima fit ascendendi causa: secunda descendendi: tertia ascendendi: quarta descendendi: quinta ascendendi: sexta descendendi. ⁵³ Indirecta autem et irregularis mutatio dicitur quum praecedenti aut sequenti unisonae mutationi persimilem ducit proprietatis seu qualitatis motum: ut sexta huiusmodi ascendens: quae quintae praecedenti ad ascensum ductae: persimilis efficitur in motu: ⁵⁴ Est enim Ascendens mutatio quum mutato unisonae vocis nomine primus vocis motus tendit in acumen. Descendens vero quum primus vocis motus remittitur in gravitatem. ⁵⁵ In Alamire sex fiunt mutationes: eis quae in Gsolreut deductae sunt: consimiles. ⁵⁶ Ac sexta rursus irregulariter et indirrecte procedit idest quintae praecedenti ex H dura in b mollem ascendenti per similis: ut hic.



[ex. 38]

[-f.aviiijv-] ⁵⁷ In bfa H mi: quod ambae syllabae non sint eiusdem soni: nullam posse fieri mutationem plerique consentiunt: maiore enim semitonio ab invicem sunt disiunctae: ⁵⁸ nam cum b fa a mi de Alamire: minore sit semitonio disiuncta in acutum ac H mi quam re eiusdem alamire sit tono acutior: ⁵⁹ Cumque tonus minus semitonium maiore semitonio vincat: constat H mi maiore semitonio quam bfa esse acutiorem. ⁶⁰ Qua re: quum necessitate coacti ipsam deducimus in bfa H mi mutationem et qualitatis et quantitatis conveniet mutatio: qualitatis inquam idest proprietatis b mollis in H duram: mutando fa in mi: ascensus gratia: vel e converso descendendi causa. quantitatis idest transeundo per fa ad mi ex graviore ad acutiorem sonum: ipsius apotomes intervallo: aut e converso: per mi in fa descendendo ex acuto in graviorem ⁶¹ quem quidem transitum quoniam difficilis et admodum dissonus est; omni solertia devitandum musicorum scola precepit: hunc Marchetus et Anselmus permutationem vocant. ⁶² Est enim ad inventa irregularis et indirrecta mutatio ad evitandum dissonum huiusmodi permutationis transitum. quem urgente notularum dispositione fieri necesse est: ut hoc constat exemplo.

Marchetus, Anselmus.



[ex. 39]

Quid sit permutatio.

⁶³ Est igitur permutatio mutua qualitatis et quantitatis invicem variatio.

⁶⁴ In Csolfaut: sex ducuntur mutationes. ⁶⁵ Prima quum modulando mutamus primam syllabam in secundam scilicet sol in fa: ascendendo de b molli in H duram: ut hic.



[ex. 40]

⁶⁶ Fit insuper haec prima mutatio aliquando indirecte et irregulariter scilicet descendens in primo transitu mobili ad diffugiendam in bfa H mi dissonam et incongruam permutationem: ut hac notarum dispositione probatur.



[ex. 41]

⁶⁷ Secunda mutatio fit quum modulando mutatur secunda syllaba in primam scilicet fa in sol: descensus causa: ex H quadra in b mollem: ut hoc constat exemplo.



[ex. 42]

⁶⁸ Tertia mutatio fit quum modulando mutamus primam syllabam in tertiam: videlicet sol in ut ascendendo ex b molli ad naturam: ut hoc exemplo percipitur.



[ex. 43]

⁶⁹ Quarta mutatio fit quum modulando mutamus ut in sol: descendendo de natura in b mollem ut hic patet:



[ex. 44]

⁷⁰ Quinta mutatio fit quum modulando mutamus secundam syllabam in tertiam scilicet fa in ut ascendendo ex H quadra in naturam ut hic constat.



[ex. 45]

⁷¹ Sexta et ultima mutatio fit quum modulando mutatur tertia syllaba in secundam videlicet ut in fa descendendo ex natura in

□ quadram: ut hoc percipitur exemplo.



[ex. 46]

⁷² Complures quoque possunt indirrecte et Irregulariter fieri mutationes: ut quisque ex se ipso facile potest consyderare.

⁷³ In Dlasolre: sex consimiles ducuntur mutationes. Ac duae In Elami. Atque in Ffaut. ⁷⁴ Nec non et in caeteris consimiles mutationum motus concernentibus: singula scilicet singulis consimilibus referrendo. ⁷⁵ Mutationum Insuper pluralitatem afferunt fugiendam: quum modulationis progressum unica mutatione constiterit esse congrue dispositum. Ac tardius longiusque quo ad fieri possit mutationem prosequendam esse ferunt. ⁷⁶ Evenit quandoque disiunctus mutationis transgressus: quum modulando fit transitus ultra ordinem exachordi: puta ascendendo vel descendendo per septem aut octo voces vel etiam per plures: quod in mensuratis cantilenis frequentius observatur. ⁷⁷ Possent item et per coniunctas complures fieri mutationes si tonorum intervallis disponerentur syllabae exachordorum tonos ipsos in duo inaequalia partientes semitonia. ⁷⁸ At cum vel chromatico vel permixto generi Id sane competat: praesens haec cura refellit: diatonicam tantum Guidonis referens Institutionem.

[f.biv-] **De consonantia diatessaron et eius speciebus. Caput quintum.**

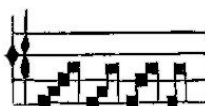
¹ Diatessaron est consonantia quattuor sonis duos tonos et minus semitonium circumscribentibus ducta: quam in singulo tetrachordo naturalis expostulat modulatio. ² Tris enim figuras habere pernoscitur cum omnis consonantia sive diatessaron sive diapente sive diapason unam semper minus habeat speciem vel figuram quam sint eius voces. totidemque intervalla naturaliter ac diatonice disposita. ³ Dicta enim est diatessaron per quattuor. ⁴ Genere quidem una. sed specie diversa: tres igitur ut dictum est diversas species seu figuras comprahendit. ⁵ Prima pertransit ex gravi in acutum toniaeo semitoniaeo ac toniaeo intervallis harum circumscriptione syllabarum re mi fa sol: sortiturque principium in Are: ubi prima et acquisita perfecti quindecim chordarum systematis residet chorda et terminatur in Dsolre. ⁶ Quocumque insuper similis pertransierit processus: primam semper diatessaron formam celebrabis. ⁷ Haec enim vel singulis diatonici generis intervallis distinctis procedit: vel toniaeo et semiditoniaeo incomposito vel semiditoniaeo incompositio et toniaeo: vel incomposito diatessaronico. ut his percipitur figuris.



[ex. 47]

⁸ Secunda diatessaron figura procedit ex gravi in acutum semitonio ac duobus contiguis tonis distincte et composite dispositis. his scilicet syllabis: mi fa sol la: prosequiturque exordium primae videlicet in □mi secundum diatonicam primi exachordi dimensionem. ⁹ descenditque e converso ex acuto in gravi: duobus scilicet tonis ac semitonio: atque consimilis intervallorum ac syllabarum transitus ubique secundam praestat diatessaron formam

quae et diversis ut prima disponitur intervallis hoc modo.



[ex. 48]

¹⁰ Tertia diatessaron forma tenditur a gravi in acutum per diatonicam conglutinatorum exachordorum consequentiam a Cfaut ad Ffaut: his syllabis ut re mi fa: tono scilicet ac tono atque semitonio: sed e converso ex acuto in grave semitonio scilicet et duobus tonis. ¹¹ Atque idcirco consimilis et syllabarum et intervallorum consyderatio tertiam semper affert diatessaron formam: quam et diversis intervallis protendi: subiectae descriptiones declarant hoc modo.



[ex. 49]

¹² Possunt tamen tres ipsae diatessaron figurae in singula specie consyderari variata mediarum chordarum dimensione: ut in harmonia Instrumentali acquissima partitione et numerorum annotatione notissime demonstrabo. ¹³ Verum hic ipsis tantum syllabis ut compraeendi possit quod dicimus demonstramus hoc modo



[ex. 50]

[f.bijr-] **De consonantia diapente et eius speciebus. Caput sextum.**

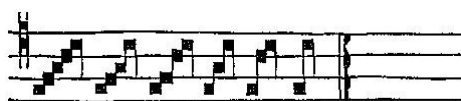
¹ Diapente est consonantia quinque sonorum tris tonos et unum minus semitonium quattuor diatonicis intervallis complectentium: ² dicta enim est per quinque. ³ Atque quattuor habet species seu diversas figuras: quarum positionem semitoniaeus transitus hincinde vagus noscitur declarare. ⁴ Prima enim diapentes figura fit ex prima diatessaron et tono in acutum: retinetque semitonium naturale in secundo intervallo procedens his syllabis re mi fa sol la cuius exordium summitur in Dsolre et terminatur in alamire. ⁵ Consimilis autem intervallorum et notularum transitus primam semper diapentes speciem collocabit. ⁶ Sed et diversis contrahitur intervallis ut hic constat.



[ex. 51]

⁷ Secunda diapentes figura componitur ex secunda diatessaron et tono in acutum: in primo et graviori intervallo semitonium continens his scilicet syllabis ducta: mi fa sol la mi: ⁸ Cuius initium disponitur in Elami gravem atque terminatur ad mi acutam. ⁹ Similis quoque vocum et intervallorum dispositio secundam semper

diapentes speciem noscitur comprobare: quam et diversis intervallis concipi haec declarat positio.



[ex. 52]

¹⁰ Tertia diapentes figura formatur ex tritono ac semitonio in acutum: in quarto scilicet intervallo consutum habens semitonium: et procedit his syllabis: fa sol la mi fa: oritur autem in Ffaut gravem tendens ad Csolfaut in acutum. ¹¹ cui omnis consimilium vocum et intervallorum processus: semper consimilem offert diapentes speciem: quae et per diversa potest intervalla diatonice protendi ut hic patet.



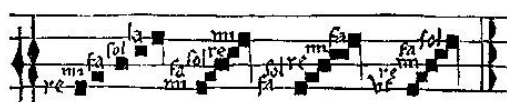
[ex. 53]

[f.bijv-] ¹² Quarta diapentes figura disponitur per tertiam diatessaron et tonum in acutum procedens a Gsolreut ad Dlasolre: his syllabis: ut re mi fa sol. obtinetque semitonium in tertio intervallo. ¹³ Ubicumque autem similis vocum et intervallorum fuerit successio: quarta semper diapentes species eveniet: quam et diversis intervallis plerumque disponunt hoc modo:



[ex. 54]

¹⁴ Poterit irem in singula diapentes figura uniuscuiusque speciei formula comprobari: quod in Harmonia instrumentali ipsa chordarum dimensione et numerorum annotatione duximus demonstrandum. ¹⁵ Hic vero primam diapentes figuram a caeteris circumscriptam: in propositae consyderationis declarationem describimus hoc ordine.



[ex. 55]

De Consonantia diapason et eius speciebus. Caput septimum.

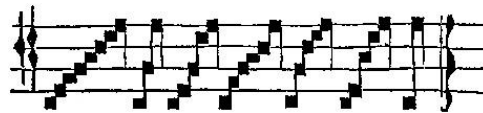
¹ Diapason est consonantia octo sonorum secundum diatonicum genus dispositorum quinque tonis et duobus minoribus semitoniis ducta: ² fit enim ex diatessaron et diapentes commixtione: medio ac communi existente coniunctionis termino quem quidem communem dixerò quum finis diatessaron fuerit et diapentes principium: aut e converso. ³ Dicta enim est diapason per omne: quasi omnibus discretis sonis melopeiam seu modulationis effectiorem sustinens. ⁴ Omnes discretos sonos septem tantum esse constat: octavum vero haec suscipit primo quidem sono ipsa iteratione persimilem: qua re aequisonam vocant sane

Ptholomeus.

Baccheus.

inquam a Ptholomeo dictum Diapason consonantiam talem vocis efficere coniunctionem ut una eademque vox videatur simul esse prolata.⁵ Quot enim sunt diapason species: tot Baccheus asserit consonantiarum formas quibus totius extat modulaminis plenitudo.⁶ Verum Alia secundum Arythmeticam medietatem consistit: quum scilicet diatessaron ac diapentes extremae tantum ac media comunis chorda simul percutiuntur ita scilicet ut gravior cum media diatessaron: media vero cum acuta diapentem observent: quod collateralibus inest tonis.⁷ Alia secundum mediocritatem harmonicam copulatur: fit enim haec quum extremae tantum ac media chordae simul percussae diapenten inter gravem et mediam: ac mediam inter et acutam: diatessaron observant: quod ducibus seu autenticis obvenit tonis.⁸ Atque ita tres ipsae chordae simul [-f.büjr-] pulsae harmonicam probant consistentiam: huius ratio est proportionata in chordotono convenientia extremorum et differentiarum ad invicem: quod in *Harmonia instrumentali* lucidius exponetur.

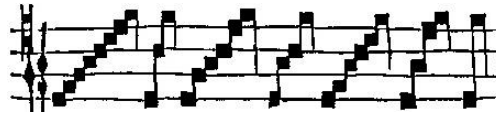
⁹ Septem itaque figuras seu species continet diapason consonantia. quarum Prima formatur ex prima specie diatessaron ducta ab Are ad Dsolre et ex prima specie diapentes facta a Dsolre ad Alamire acutam: mediatur autem in Dsolre Arythmetica dispositione: continet enim quinque tonos: et duo minora semitonia: horum primum in secundo: secundum in quinto transitu seu intervallo diatonice ducto collocatur.¹⁰ Consimilis quoque vocum et intervallorum transitus primam semper diapason figuram declarat: quae diversis potest intervallis extendi ut hic constat:





[ex. 58]

[-f.biiiv-] ¹⁵ Quarta diapason figura componitur ex prima specie diapentes ducta a Dsolre ad Alamire acutam: et ex prima diatessaron facta ab Alamire ad Dlasolre: ¹⁶ mediatur autem harmonice in Alamire primum tenens semitonium in secundo intervallo et secundum in sexto. ¹⁷ Consimilis autem et sonorum et intervallorum deductio quartam semper efficit diapason formam: quae et diversis potest intervallis sustineri: ut hic patet.



[ex. 59]

¹⁸ Quinta diapason figura formatur ex secunda specie diapentes ducta ab Elami gravi ad ♮ mi acutam: et ex secunda diatessaron habita inter ♮ mi et Elami acutas: mediatur quidem in ♮ mi acutam secundum harmonicam mediocritatem: continens primum semitonium in primo intervallo et secundum in quinto. ¹⁹ Omnisque eiusmodi et sonorum et intervallorum processus quintam semper perficiet diapason speciem: quae et diversa poterit intervalla continere: ut hic.



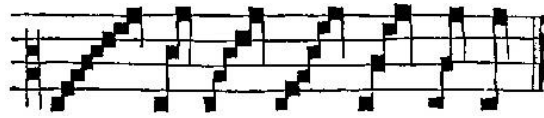
[ex. 60]

²⁰ Sexta diapason figura contexta est ex tertia specie diapentes ducta ab Ffaut gravi ad Csolfaut acutam: et ex tertia specie diatessaron facta a Csolfaut ad Ffaut acutam. ²¹ Mediatur enim in Csolfaut secundum medietatem harmonicam: ²² continens primum semitonium in quarto intervallo: et secundum in septimo ²³ huiusmodi autem sonorum et intervallorum consyderatio sextam semper et ubique diapason formulam comprobabit: quae multimodis potest intervallis variari: ut hic.



[ex. 61]

²⁴ Septima vero et ultima diapason figura concipitur ex quarta specie diapentes facta a Gsolreut gravi ad Dlasolre acutam: et ex prima diatessaron ducta a Dlasolre acuta: ad Gsolreut acutam: ²⁵ Et mediatur in Dlasolre harmonica scilicet consistentia: primum [-f.biiijr-] semitonium in tertio: et secundum in sexto possidens intervallo. ²⁶ Consimilis quoque et sonorum et intervallorum deductio septimam semper producet diapason figuram. cuius intervalla difformiter variantur. ut hic patet.



[ex. 62]

Antiqui musici.

Ptholomeus.

Hypodorius

Hypophrygius.

Hypolidius.

Dorius.

Phrygius.

Lydius.

Ambrosiani.

²⁷ Constat itaque septem has diapason figuras invicem esse differentes tum locali semitoniorum varietate: tum diatessaron ac diapentes formularum diversitate:

²⁸ Alteram quoque diapason speciem tono aut semitono acutiorem secundum scilicet diatonice distributam sonorum consequentiam: alteram graviorem.

²⁹ Rursusque in unaquaque diapason figura stantibus extremis sonis possunt reliquae eius formulae comperiri variatis scilicet intervallorum dimensionibus: quod sane deducetur in *Harmonia instrumentali*. ³⁰ Has autem diapason formulas Antiqui constitutiones dixerunt quasi plenum quodammodo modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens unaquaeque species conduceret.

³¹ Ptholomeus autem quod ipsas et modos appellarent propriis nominibus distinctos: ut totum perfectissimi quindecim chordarum systematis huiusce modulationibus adimpleret octavum modum superduxit in acutum: a prima diapason non specie sed integro primae ipsius intervallo distantem: quam hypermixolydium quasi supra mixolydium nuncupavit. ³² Verum hos omnes eorumque affectiones in ipso harmonico instrumento exacte explicabimus. ³³ Placet tamen eorum hic nomina recensere. ³⁴ Primam enim diapason speciem quam duximus ab Are gravi ad Alamire acutam: in Dsolre scilicet mediatam: Hypodorium vocabant. quasi subiectum Dorio acutam: in Dsolre scilicet mediatam: Hypodorium vocabant. quasi subiectum Dorio seu placalem vel subiugalem dorii propter eius tetrachordum in grave reflexum a media chorda quam clerici finalem vocant.

³⁵ Secunda Hypophrygius vocitata est: quasi sub Phrygio: quae deducta est a H mi gravi ad H mi acutam mediatam in propriam finalem scilicet Elami gravem. ³⁶ Tertiam speciem diapason Hypolydium dixerunt quasi sub lydio quoniam varistrosum subvertit acutum lydi tetrachordum. ³⁷ hanc deduximus a Cfaut gravi ad Csolfaut acutam in Ffaut gravem finalem suam Arythmetice mediatam.

³⁸ Quarta diapason species ducta a Dsolre gravi ad Dlasolre acutam harmoniceque in suam confinalem scilicet Alamire acutam mediatam ³⁹ Dorius est vocata ab his quidem qui eiusmodi melodiam primum instituere vel ut quidam volunt quos plurimum ipsa delectaret. ⁴⁰ Quintam diapason speciem quam duximus ab Elami gravi ad Elami acutam harmonice mediatam in H mi acutam eius confinalem. Phrygium appellabant cuius modulationem et invenisse et usos ea plurimum Phryges ferunt. ⁴¹ Sextam diapason [-f.biiijv-] speciem quam inter Ffaut gravem et Ffaut acutam disposuimus harmonice mediatam in Csolfaut confinalem suam Lydium nominarunt: quod gens ipsa eius sit plurimum modulatione delectata.

⁴² Hos autem tres: Dorium: Phrygium et Lydium celeberrimos veterum comendat auctoritas: tanquam ad incitatores animi affectus aptissimos. ⁴³ hinc eos duces atque autenticos vocant. ⁴⁴ Suos vero collaterales quod remissiores reddant animi affectus: placales atque comites dicunt: ⁴⁵ collaterales autem dicti quoniam consimilibus ducuntur lateribus, scilicet diatessaron et diapentes speciebus: vel ex conversione unius lateris scilicet diatessaron superioris seorsum ducta. ⁴⁶ Horum vero omnium naturales convenientias atque ipsorum auctores in *Harmonia instrumentali* latius explicabo. ⁴⁷ Septima diapason species inter Gsolreut gravem et Gsolreut acutam ducta: et in Dlasolre harmonice mediatam ⁴⁸ mixolydium quasi mixtus lydius nuncupata est. ⁴⁹ Plerumque enim alterna lydiae et mixolidiae modulationis commutatione redditur concentus suavior: quod potissime Ambrosiani nostri in ecclesiasticis observant

Quid sit tonus
secundum Guidonem.

modis quum quintum ipsum et septimum commutatione ♩ durae qualitatis in b mollem tanquam diapentes vel diatessaron specie commixtos modulari solent. Hypermixolydium ut dictum est ⁵⁰ Ptholomeus eam diapason figuram: quae septem ipsis invicem differentibus superesset instituit vocitandam: ⁵¹ ductam quidem a Mese ad Netenhyperboleon: ac Arythmetice mediatam in paranetendiezeugmenon. ⁵² At octo ipsos modos quos et tonos vocant quasi ex tonis eorumque partibus scilicet semitoniis ductos: Alii tropos propter accidentalem unius in alterum conversionem toni vel semitonii intensione seu remissione deductam: vel propter alternam diapentes diatessaronque specierum commixtionem: quattuor maneriebus ecclesiastica distinxit auctoritas. ⁵³ Namque primam maneriem dixerunt Protum: secundam Deuterum: tertiam Tritum: quartam Tetrardum singulis ipsis diapason et diatessaron conferentes. ⁵⁴ Ita ut Protus Dorij atque Hypodorij limites observaret et terminos: ut in compluribus ecclesiasticis modulationibus pervidemus ut puta In quadragessimali salutatione virginis. *Salve regina.* ⁵⁵ Deuterus Phrygii et Hypophrygii. Tritus Lydij et Hypolydij. Tetrardus Mixolidii et collegam: quem reflexo sub diapenten tetrachordo reliquorum similitudine Hypomixolydium possumus nominare. ⁵⁶ Posteritas autem has ipsas maneries divisit ita ut ab antiquitatis auctoritate ordinem non diverteret. ⁵⁷ Namque Protum qui Dorius est primus posuere: Hypodorium secundum. Deuterum tertium dicunt qui et Phrygius est: Hypophrygium quartum: Tritum quintum scilicet Lydium: Sextum Hypolydium. Tetrardum Mixolydium videlicet septimum in ordine. ⁵⁸ Octavo non admittitur proprium nomen: nisi forte aliorum ut diximus imitatione Hypomixolydium appellavero. [-f.bvr-] ⁵⁹ Hos itaque binos ac binos ecclesiastica ipsa dinumeravit posteritas. ⁶⁰ Ita ut cum unitas sit prima impar: primi combinati impares dicantur et autentici seu duces: secundi a binario pari pares et collaterales seu comites. ⁶¹ quorum celeberrimum ordinem sic deducunt. Primus impar et autenticus: secundus par eius placalis. Tertius impar autenticus: quartus par eius placalis. Quintus impar autenticus: sextus par eius placalis. Septimus impar autenticus. octavus et ultimus par eius subiugalis. ⁶² Est enim huiusmodi tonus apud Guidonem regula per ascensum et descensum omnes descriptas ac etiam pernotabiles modulationes in fine dijudicans. Sed de hiis eorumque accidentibus: singillatim est dicendum.

De Diversis tonorum accidentibus: et de formatione primi toni. Caput octavum.

¹ Primi toni modulatio formatur ex prima specie diapentes inter Dsolre: et Alamire disposita et prima diatessaron ab Alamire ad Dlasolre acutam: haec enim est quarta in ordine diapason forma in qua dorium locavimus. ² Finitur quidem regulariter in Dsolre. Ubi vicelicit sua diapente sumpsit exordium: ³ Ac reliquorum tonorum modulationes regulariter propriae diapentes initia suis pariter terminationibus ascripserunt: ⁴ propterea quidem quod vox humana in acutum ducta amplius defatigatur quam in grave: namque ex acuto in gravitatem remissa fit quietim propinquior: quattuor ipsas finales tonorum chordas in gravium vocum ordine eligendas duxerunt (eas inquam) quibus congrue subsisteret coniunctum in grave uniuscuiusque collateralis toni tetrachordum. ⁵ Ecclesiastici autem Romanam et Ambrosianam sectantes institutionem: vocem unam sub finali cuiuscunque autentice modulationis toni intervallo deponunt quasi inter octo priores diapason voces et hanc nonam: sesquiocitava invicem abitudine tonus resultet. ⁶ quod et si

Clerici Romani.
Ambrosiani.

naturaliter ac diatonice tribus ipsis ducibus primo scilicet et tertio ac septimo convenit quinto tamen tono dissonum probat diatonicus sonorum transitus. ⁷ namque sub ipsius finali chorda scilicet Ffaut gravi semitonium illico naturaliter decidit in grave: qua re nonnulli asserunt notulam ipsam inter Dsolre et elami graves esse relaxandam: maiore scilicet sub Elami semitono ut inde ipsa afinali tono distet in gravitatem. ⁸ Nos autem diatonice procedentes: naturalem vocum in introductorio dispositionem minime subvertendam esse existimamus: cum potissime octo ipsae diapason consonantiae [-f.bvv-] voces dupla distentae sint dimensione quinque scilicet sesquioctavis atque duobus minoribus semitoniis ⁹ iccirco non necessariam puto huiuscae vocis substitutionem tanquam modulationi diapasonicae congruentem: sed potius superfluam: ecclesiastica tamen auctoritate probandam. ¹⁰ Primi igitur toni modulationes plerunque principia propria consequuntur in Cfaut quidem tanquam superflue: In Dsolre: In Ffaut: In Gsolreut: graves: et In Alamire acutam tanquam naturales et perfectae. ¹¹ Commixte autem in Elami gravem: Sed mixte atque item superflue in Are et H mi graves. ¹² Commixtus tonus dicitur si autenticus est: quum in eo species alterius quam sui collateralis disponuntur. ¹³ Sin autem fuerit placalis: dicitur commixtus quum alterius quam sui ducis et imparis consonantes continet formas. ¹⁴ Mixtus tonus dicitur si autenticus est: quum vel totum gravius sui placalis attigerit tetrachordum; vel duas saltem eius chordas. ¹⁵ Imperfectus tonus sive autenticus sive placalis est qui non implet propriam diapason figuram deficiens vel ex parte diapentes vel ex parte diatessaron vel ex parte utriusque. ¹⁶ hunc proprie diminutum dicunt. ¹⁷ Plusquam perfectum vero seu superfluum putant tonum: quum (si autenticus fuerit) ultra diapason: notulam unam aut duas diatonice ductas renuerit in acutum. ¹⁸ Quum acutum placalis fuerit tunc in grave. ¹⁹ Sunt et qui Irregulares dicunt singulorum tonorum modulationes quum in suam confinalem chordam terminaverint. ²⁰ Sunt enim quattuor confinales chordae: secundum scilicet octo tonorum combinationem. ²¹ Est enim chorda confinalis in quacumque manerie vox illa in qua diapentes formula terminatur in acutum: ²² hinc distat confinalis cuiuscunque toni a sua finali integro diapentes intervallo. ²³ Namque primus tonus et secundus regulariter terminatur in Dsolre. Irregulariter vero Alamire. Tertius et quartus regulariter in Elami gravem Irregulariter in H mi acutam. Quintus et sextus regulariter in Ffaut gravem: Irregulariter in Csolfaut acutam. Septimus et octavus regulariter in Gsolreut gravem terminantur. Irregulariter in Dlasolre acutam: ²⁴ quanquam Antiphonis et gradualibus: caeterisque Gregorianis modulationibus raro concesserint confinalem: dicunt enim eos semper regulariter terminare.

Gregoriani.

Ambrosiani. ²⁵ Ambrosiani autem saepius septimum hunc tonum in sua confinali conterminant: octavum raro. ²⁶ Potest insuper unusquisque tonus in introductorio concipi ubicunque eius latera seu species noscuntur extendi: quem extra naturalem ac primariam eius dispositionem ductum possumus fictum vel acquisitum appellare.

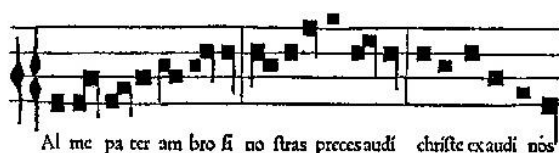
Distinctio. Guido. ²⁷ Est etiam consyderanda distinctio in tonorum huiusmodi modulationibus quam Guido voluit intelligi: quantum in quolibet cantu continuatim quoadusque vox quieverit pronuntiatur. ²⁸ Haec enim per neumas sane declaratur. ²⁹ Neuma enim est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio.

Neuma. ³⁰ *Neuma* graece: latine *nutus* solet interpretari. ³¹ Describunt enim notatores in Antiphonis et nocturnis responsoriis atque gradualibus ipsam [-f.bvir-] certa linea in modum pausa cantilenas terminantis omnia linearum intervalla complectente: dividendem distinctiones: qua quidem innuunt vocis ipsius respirationem. ³² neque respirandum est ante ultimam cuiusvis dictionis syllabam: nisi complures fuerint notulae soli sillabae superpositae: tunc enim necessitate urgente poterit cantor post non ultimam

Guidonis sententia.
Gregorius

Ambrosius.

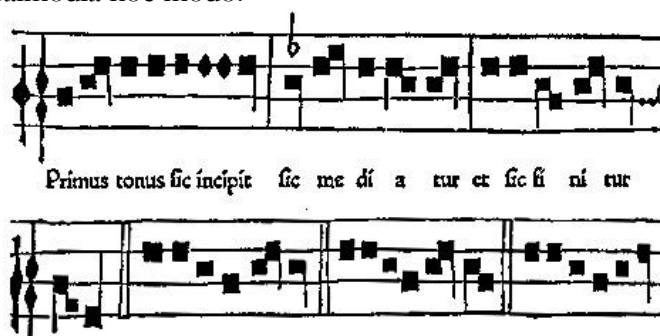
dictionis syllabam respirare.³³ Debent insuper distinctiones ipsae secundum Guidonem fieri et terminari ubi saepe et condecens tonus ille in quo fuerint poterit regulariter sortiri primordia.³⁴ Est item mirabile (ut Guidonis ipsius non abuter sententia), Quod in nocturnis responsoriis somnolentorum more graviter et dissolute summus ille pontifex sanctissimus Gregorius ad vigilandum nos videtur exhortari. Et in Antiphonis plane atque suaviter sonat.³⁵ In introitibus vero quasi voce preconis ad divinum clamat et evocat officium. In Alleluya et versibus quos Ambrosiani melodiae ascribebant suaviter videtur divino iubilo gaudere. Sed in Tractibus et Gradualibus plane et protense atque humili voce incedere pernoscitur.³⁶ In Offerendis autem et Comunione: quantum in huiusce modulationis affectionibus prevaluerit patefecit.³⁷ Est enim in eis omnimoda huius institutionis elevatio: depositio: extensio: duplicatio: suavis delectatio cognoscentibus: laboris refrigerium discentibus: mira et ab aliorum modulantium institutis longe distans dispositio:³⁸ nec modo haec ipsa arte musica introduxit: sed et musicae disciplinae auctoritatem et argumenta noscitur contulisse.³⁹ Divum vero Ambrosium solam modulationis dulcedinem mirabiliter exquisisse Guidonis ipsius verba testantur. Alios quoque quam plurimos prout a Domino acceperunt diversa munera eius gazophilatio contulisse.⁴⁰ Ecclesiasticam itaque primi toni modulationem hoc declarat exemplar.



[ex. 63]

⁴¹ Quum autem post antiphonae denuntiationem psalmodiam Gregorianam primi toni volueris educere (sic enim fit) namque antiphona primi toni psalmodiam requirit eiusdem: ac in reliquis eodem modo: psalmis ipsius modulationem incipies in tertiam notulam supra finalem antiphonae procedendo his sillabi fa sol la.

⁴² Mediantur item diversimode psalmodiae ipsae atque tetminantur multifariam, secundum scilicet annotationem suorum Seculorum Amen: vel suorum Euouae. Nihil enim representat Euouae: nisi Seculorum Amen: sunt enim omnes eius vocales causa brevitatis in unum collectae.⁴³ Procedit igitur Gregoriana primi [-f.bviv-] toni psalmodia hoc modo.

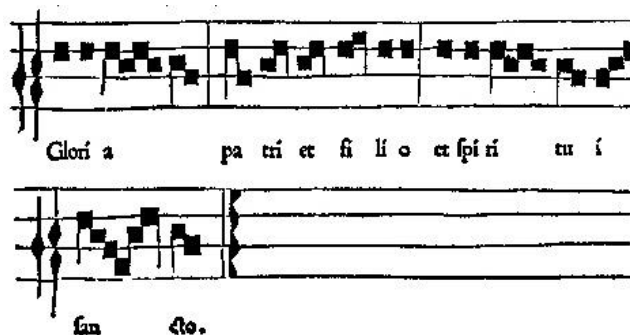


Seculorum a men Euouae Euouae

[ex. 64]

⁴⁴ Cui enim tono gradualium: et Alleluya atque responsoriorum cantica tribuuntur: eidem et eorum versus sunt ascribendi.⁴⁵ Inde sicut se habet principium Euouae ad finem antiphonae, ita principium versuum ad praecedentem suorum canticorum terminationem.⁴⁶ Quod quum canticum fuerit autentici toni: eius versiculus eidem deserviet: et e converso. quanquam saepe versiculus placalis cantici species autenticae modulationis attingit et e converso. Tunc enim ambo unica manerie consyderantur.

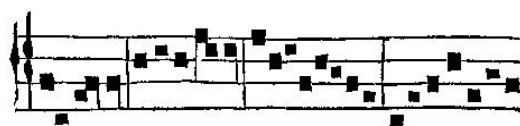
⁴⁷ Principium autem Euouae primi toni diapentes intervallo distat in acutum a finali praecedentis antiphonae chorda. ⁴⁸ Verum ex versibus nocturnalium responsoriorum primi toni solent Gregoriani notulas quasdam necessarias eligere: quibus Gloria patri et filio et spiritui sancto quam decentissime modulantur quum opus fuerit hoc modo.



[ex. 65]

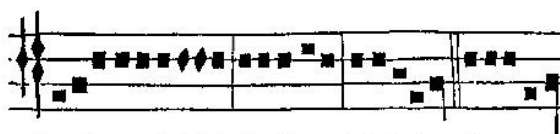
[-f.bvjjr-] **De Formatione secundi toni. Caput nonum.**

¹ Secundi toni modulatio formatur ex prima diapentes figura comuni: quae et primo competit: et ex prima specie diatessaron facta ab Are ad Dsolre. ² Haec enim est ipsa diapason figura quam in ordine primam posuimus inter Are et Alamire acutam: Hypodorio quidem ascriptam. ³ Speciem comunem voco illam quae in quovis autentico et eius placali immobilis existit: iisdem scilicet chordis consyderata. ⁴ Quare constat diatessaron in autentico et eius collateralis non esse speciem comunem, ut Marchetus asserit, quippe quae in autentico acutior: in placali locum obtinet graviorem. ⁵ hic enim diatessaron sub diapente. Illic supra diapenten noscitur collocata. ⁶ Quinque enim chordae secundo tono principia contulerunt. Are: Cfaut: Dsolre: Elami: et Ffaut graves: ⁷ In sui autem excessu seu superfluitate (licet raro) In fut eius principium posuere. ⁸ In Dsolre vero regulariter propriam obtinuit terminationem. cuius formulam haec probat descriptio.



[ex. 66]

⁹ Plerique etiam consentiunt placales tonos supra diapenten in acutum ecclesiastica licentia unicum attingere vocem. ¹⁰ Cum igitur Antiphona finierit In Dsolre: eiusque seculorum in Ffaut gravem possideat primordia: secundi toni lege iudicabitur. ¹¹ Cuius psalmodiam incipiunt per unicum vocem a finali tono depressam procedentes his notulis ut re fa. quod praesens monstrat dispositio.



[ex. 67]

¹² Solent etiam versiculi nocturnalium responsoriorum huius secundi toni: unica voce toni intervallo sub finali chorda cantici praecedentis depressa propria

Marchetus.

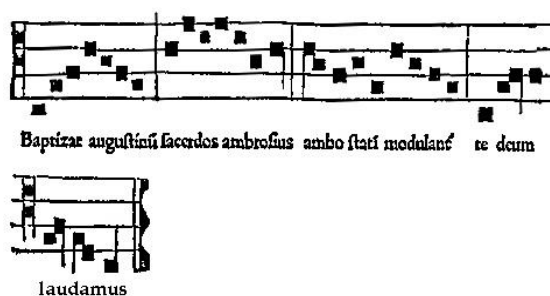
[-f.bviiiv-] modulatione procedere: hisce scilicet notulis ut re mi fa: ¹³ Excipi item solent ab eorum modulationibus notulae quibus Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto congrue modulantur hoc modo.



[ex. 68]

De Formula tertii toni. Caput decimum.

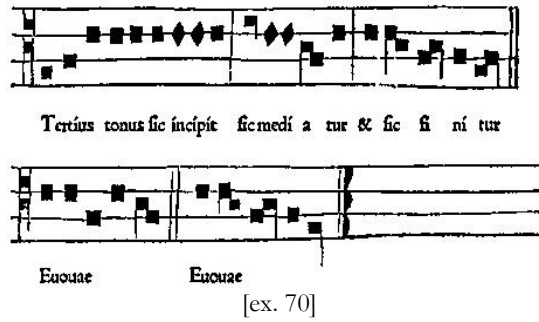
¹ Tertii toni modulatio formatur ex secunda specie diapentes ducta ab Elami gravi ad H mi acuta: et ex secunda specie diatessaron facta a H mi acuta ad Elami acutam: ² haec enim est quinta diapason figura quam Phrygium nuncupavimus. ³ huic autem tono quattuor accidunt principia: Elami: Ffaut: Gsolreut graves: et Csolfaut acuta. ⁴ cuius finalis chorda est Elami gravis: ⁵ Eius autem compositioni competit haec formula.



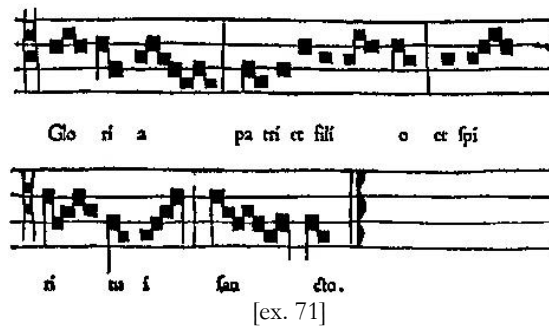
[ex. 69]

Gregoriani.
Ambrosiani.

[-f.bviiir-] ⁶ Euouae autem tertii toni incipitur in Csolfaut scilicet in sextam supra finalem antiphonae secundum Gregorianos ubi tetrachordum in principio psalmodiae sumptum terminatur. ⁷ Ambrosiani autem suavibus procedentes principium Euouae huius tertii toni in quintam supra finalem antiphonae chordam in qua scilicet sua diapentes figura terminatur tamquam harmonica medietate suaviorem: sicuti in reliquos autenticis disposuere. ⁸ Incipitur vero Gregoriana huiusmodi psalmodia in tertiam supra finem antiphonae: procedens his notulis ut re fa: ⁹ cuius mediatio et terminationes hoc describuntur harmento.



¹⁰ Similiter et Responsoriorum versibus inest congrua progressio modulandi Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. his notulis excepta.

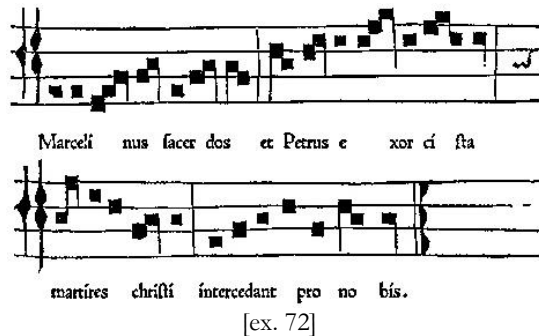


[f.bviiijv-] **De Formula quarti toni. Caput undecimum.**

¹ Quarti toni modulatio formatur ex secunda specie diapentes: quam et tertio ascripsimus: et ex secunda figura diatessaron ducta a H mi gravi ad Elami gravem.

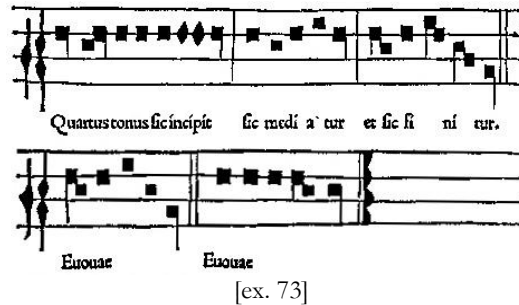
² Est enim secunda in ordine diapason species: ducta a H mi gravi ad H mi acutam quam hypophrygium vocant. ³ Sex autem assumpsit quartus tonus principia videlicet Cfaut: Dsolre: Elami: Ffaut et Gsolreut graves: atque Alamire acutam:

⁴ terminaturque regulariter in Elami gravem: ut praesens proponit exemplar.

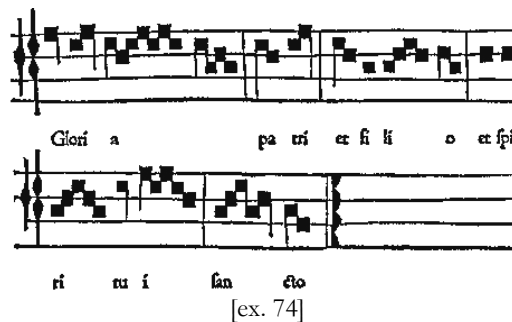


⁵ Plerumque terminatur hic quartus tonus in Alamire acutam procedens per species acquisitas. Est enim secunda diapentes figura ipsi competens ab ipsa Alamire

ad Elami acutam deducta b mollis qualitate: sive a mese ad Netendiezeugmenon per tetrachordum sinemenon procedendo. ⁶ Secunda vero diatessaron forma acquisito huiusmodi quarto tono congruens deducitur ab Elami gravi ad ipsam Alamire quae propria tunc finalis est: seu ab Hypatemeson ad mesen. ⁷ Omne autem Euouae quarti toni incipitur in quartam chordam supra finalem antiphonae praecedentis: cuius psalmodia eadem summitur voce: procedendo his notulis la sol la ut hac depositione percipitur.



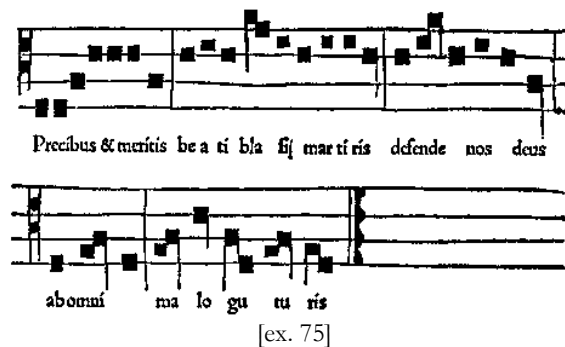
[f.cir]⁸ Quod si versiculus responsorii terminati in Elami gravem inceperit in Alamire acutam videlicet in quartam supra finalem precedentis cantici: erit quarti toni. ⁹ Vel quum responsorium terminaverit in Alamire acutam: et versus principium fuerit in Dlasolre: b mollari qualitate deducta: erit item quarti toni acquisiti: Cuius naturalis modulatio Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto his procedit notulis.



De Compositione quinti toni. Caput duodecimum.

¹ Quinti toni modulatio formatur ex tertia specie diapentes ducta ab Ffaut gravi ad Csolfaut acutam: et ex tertia specie diatessaron quae fit a Csolfaut ad Ffaut acutam.

² Haec enim est sexta in ordine diapason forma quam Lydium vocant. ³ Competunt enim quinto tono quattuor principia Ffaut et Gsolreut graves: Alamire et Csolfaut acutae: terminaturque regulariter in [-f.civ-] Ffaut gravem: ut hoc notatur exemplo.



Euouae vero quinti toni incipitur in Csolfaut scilicet in quintam supra finalem antiphonae chordam: cuius psalmodia in unisono cum finali caepta procedit his notulis fa la fa ut hoc notatur transitu.



Quint^o ton^o sic incipit sic me di a tur et sic fi ni tur Euouae.

[ex. 76]

⁵ Atque item versiculi principium habentes in Csolfaut quorum responsoria terminaverint in Ffaut gravem, quinto ascribuntur tono. ⁶ horum modulatio Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto sic procedit.

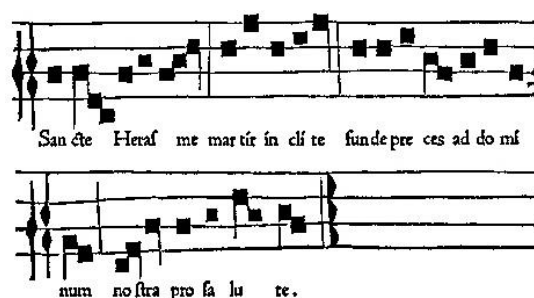


tu i san cto

[ex. 77]

[-f.cijr-]De Formula sexti toni. Caput tertiumdecimum.

¹ Sexti toni modulatio formatur ex tertia specie diapentes quae et quinto ascripta est: et ex tertia specie diatessaron ducta a Cfaut gravi ad Ffaut gravem. ² Haec enim est tertia diapason figura: disposita inter Cfaut gravem et Csolfaut acutam: quam Hypolydium vocant. ³ Quattuor enim propria ei ascribuntur principia scilicet Cfaut: Dsolre et Ffaut graves: et Alamire acuta: atque regulariter terminatur in Ffaut gravem: cuius progressio hac compositione percipitur.



num no stra pro fa lu te.

[ex. 78]

⁴ Quum autem antiphona terminaverit in Ffaut gravem: Cuius Euouae principium teneat in tertiam supra finalem scilicet in Alamire acutam sexto tono describenda [-f.cijv-] est. ⁵ Cuius psalmodia incipitur in unisono procedens his syllabis fa sol la; ut hic.



[ex. 79]

⁶ Similiter et versiculi responsoriorum sexti toni incipiuntur in Alamire: quae tertia est chorda supra finalem cantici praecedentis ex his item excipiuntur notulae aptissimae ad modulandum Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto. hoc modo.



[ex. 80]

De Formula septimi toni. Caput quartumdecimum.

¹ Septimi toni modulatio formatur ex quarta specie diapentes ducta a Gsolreut gravi ad Dlasolre acutam: et ex prima diaressaron figura facta a Dlasolre ad Gsolreut acutam. ² Haec enim est septima diapason figura quam disposuimus inter Gsolreut gravem et Gsolreut acutam: Mixolydius nuncupata.

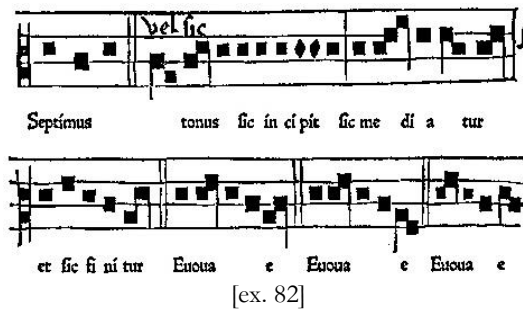
³ Habet enim septimus tonus quinque propria principia scilicet Gsolreut gravem: Alamire: ♮ mi: Csolfaut: et Dlasolre acutas: unum quoque scilicet Ffaut gravem ecclesiastica depositione concessum, atque terminatur regulariter in Gsolreut [-f.cijr-] gravem ut hac notatur dispositione.



[ex. 81]

⁴ Euouae igitur incipiens in Dlasolre: cuius antiphona terminaverit in Gsolreut gravem: septimo solet ascribi tono: ⁵ cuius psalmodiam veteres in quintam supra finalem antiphonae chordam incipiebant procedentes his notulis sol fa sol.

⁶ Posteritas autem in quartam supra finalem principium frequentavit huiusmodi salmodiae: modulans his syllabis fa mi fa sol: ut hic constat.



Gregoriani.

⁷ Sunt insuper et aliae huius septimae psalmodiae terminationes quas in ipso antiphonario [-f.ciiijv-] comperies pernotatas. ⁸ Extat et altera septimi toni psalmodia quam Gregoriani observant super antiphona *Nos qui vivimus benedicimus Dominum* in confinali terminata cum acquisite deducta sit et sola voce in acutum diminuta: ut presenti formula percipitur.



Ambrosiani.

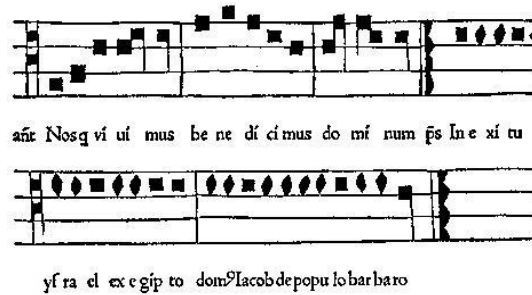
⁹ Haec enim psalmodia in principio persimilem retinet quarto tono modulationem, in medio sexto quia antiphona commiscetur ei propriam diatessaton speciem scilicet tertiam comprahendens, In fine tertio verum Ambrosiani: et si antiphonam ipsam iisdem notulis et clavibus proseguuntur: alteram tamen huius psalmodiae modulationem celebrant: ¹⁰ namque incipiunt in confinali ipsius antiphonae chorda scilicet in Gsolreut gravi ubi sua diapentes figura terminatur in acutum: sicut et in caeteris observant autenticis: hoc modo.



[-f.ciiijr-]

¹¹ Hanc tamen primitus antiphonam a divo Ambrosio propriis septimi toni

clavibus ductam. ubi et septimam diapason figuram et ipsum Mixolydium demonstrat, videlicet in Gsolreut gravem: et Dlasolre propria confinali (quod plurimum in auctenticis instituit) terminatam fuisse: vetustissimus antiphonarum liber mihi propalavit: ut hoc notatur processu.



[ex. 85]

¹² Idem quoque iudicium proponimus super Antiphona *Nomini tuo da gloriam Domine*: quam nos Ambrosiani super ipsum psalmum In exitu ysrael ex egypto in vesperis dominicalibus alternatim modulamur.

¹³ Plerumque insuper antiphonas breviores quarum notulae a finali voce dittono tantum ascendunt Ambrosiani nostri autentico ascribunt tono quod hac antiphona et psalmodia disponitur.

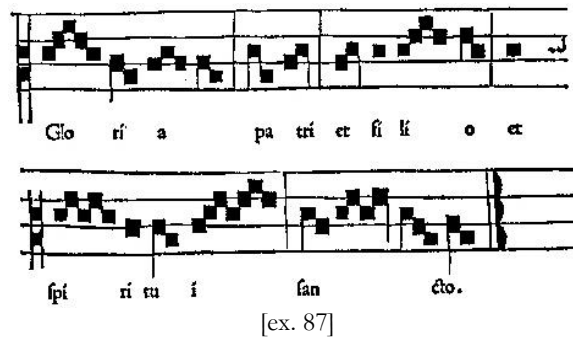


[ex. 86]

[-f.ciiijv-]

¹⁴ Secus vero existimant: quum notulae tantum a finali voce trihemitoniacam susceperint intensionem: tunc enim cantica ipsa placali consyderatione sustentant.

¹⁵ Sunt et nonnulla cantica: puta versiculi brevium responsoriorum et ipsa quoque responsoria quorum notulae aequo excessu a finali voce intensae pariter et remissae disponuntur: puta unica sub finali unicaque supra finalem: ¹⁶ tunc enim si subposita notula latiore intervallo puta toniaeo ab ipsa finali disiuncta sit: strictioreque distantia videlicet semitoniae acutior distet ab eadem finali: placali mea sententia ascribentur modulationi: ¹⁷ Autenticae vero quum superior notula finalem ipsam tono supervadit acumine: sitque gravior semitonio remissa in gravitatem. ¹⁸ Verum quum et acutioris et gravioris aequa fuerit ab ipsa finali voce distantia: puta gravior tono depressa sub finali: tono item intensa acutior supra finalem canticum ipsum seu modulationem propriae maneriei sentio ascribendum: quasi utriusque toni placalis scilicet et autentici sit particeps: hunc proprie promiscuum tonum possumus appellare. ¹⁹ Ex versibus autem nocturnalium responsoriorum septimi toni notulae excipiuntur quibus Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto Gregoriani condecenter modulantur hoc modo.

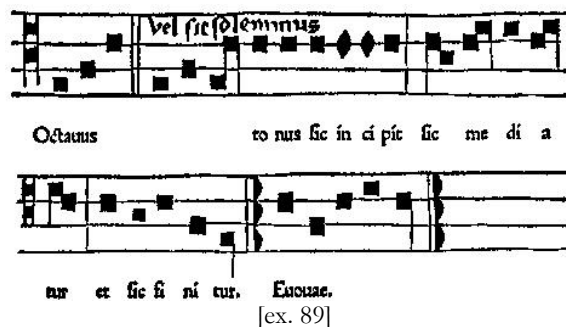


De Compositione octavi toni. Caput quintumdecimum.

¹ Octavi toni modulatio formatur ex quarta specie diapentes, quae et septimo ascripta est: et ex prima diatessaron ducta a Dsolre gravi ad Gsolreut gravem. ² Hunc enim quoniam gravius primi toni tetrachordum occupat eius naturae participem ferunt: ³ Nullum vero in modorum diapasonicum ordine nomen foritur: nisi forte per consequentem subversionem ut septimo capite diximus [-f.cvr-] Hypomixolydium vocavero. ⁴ Habet insuper quinque principia scilicet Dsolre: Ffaut: Gsolreut graves: Alamire et Csolfaut acutas: atque terminatur regulariter in Gsolreut gravem: ut haec monstrat dispositio.

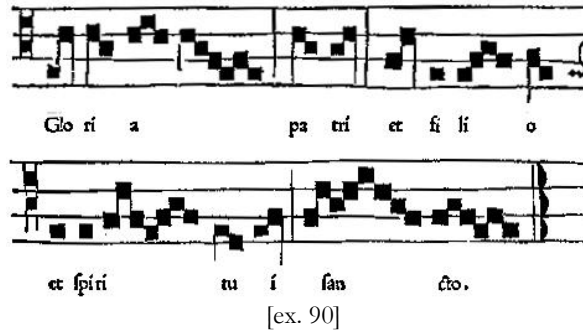


⁵ Constant enim ex deductis tonorum principiis canticis placalibus in quintam supra finalem suam: ubi scilicet sua diapentes forma terminatur non esse ab ecclesiasticis ascripta principia. ⁶ Euouae autem octave psalmodiae incipit in Csolfaut: intensum quidem diatessaron intervallo supra finalem antiphonae vocem: cuius psalmodia incipitur in ipsa finali procedens his notulis: ut re fa: vel ut re ut fa in solemnibus ut hic constat.



[-f.cvv-] ⁷ Ex premissis itaque facile percipitur nullam psalmodiam in acutiore voce quam qua principio sui seculorum amen noscitur competere esse initiandam. ⁸ Velociore tamen temporis mensura feriales et minores proferunt psalmodias: tardiore solemniores. ⁹ Consequitur itaque psalmodia suae antiphonae tonum.

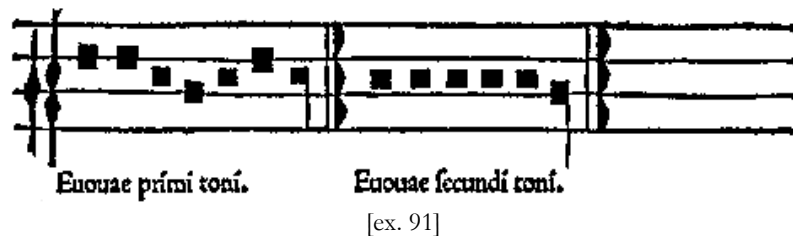
¹⁰ Namque *Anti* graece *pro* atque *contra* interpretatur latine: ¹¹ In compositione item aequalitatem significare dicunt inde antiphonam quasi aequalem cum psalmodia modulationem: sive unius eiusdemque toni simphoniam in ipso cantico et eius psalmo dispositam. ¹² Verum ex versiculis nocturnalium responsoriorum huius octavi toni: Gregoriani congruam Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto modulationem excipiunt hoc modo.



Ambrosiani.

Augustinus.

¹³ Solent quoque Cantores ecclesiastici in Canticis: ut sunt Alleluya et Versus: ac in eo genere plurima: circa unam eandemque vocalem continuato et perenni transitu modulari. ¹⁴ Id Ambrosiani comuni nomine melodiam appellant: ¹⁵ divinam scilicet trinitatem et angelicam harmoniam (ut ipsi aiunt) mente et animo interea percurrentes. ¹⁶ It item ut plurimum psalmodiam cuiuscumque toni in ea incipiunt chorda, inquam principium eius Euouae fuerit pernotatum: ipsamque eadem voce proseguuntur nullius differentiae intermissione ad ipsum usque Euouae: cuius pernotationem finis ipsius psalmodiae consequitur. ¹⁷ Est enim finis teste Augustino ad quem cuncta referuntur: cuius causa fiunt reliqua omnia ¹⁸ Quandoque item in nonnullis psalmodiis (potissimum primi toni) principia et mediationes gregoriani ritus ipsi Ambrosiani solemniter modulantur. ¹⁹ Verum psalmodiarum huiusmodi terminationes quas Ambrosianae modulationes frequentius comitantur his descriptionibus in lucem prodeunt.





[ex. 92]

[-f.cviv-] ²⁰ Sunt insuper nonnullae modulationes paucioribus notulis descriptae: huius causa: solemni diminutione imperfectae redduntur. ²¹ has si suum Euouae non consequitur difficile an autentico an placali tono ascribendae sint poterit quis iudicare. ²² Qui circa certis iudicialibus chordi nonnulli discretionem huiusmodi concessere. ²³ Primae namque maneriei, qua primus ac secundus tonus concluduntur, Ffaut gravem ascribunt. ²⁴ Secundae quae tertium et quartum regit tonum Gsolreut gravem. ²⁵ Tertiae, cui quintus et sextus tonus insunt, Alamire acutam. ²⁶ Quartae vero quae septimum tonum continet et octavum H mi acutam. ²⁷ Ita scilicet ut unaquaeque iudicialis chorda a finali propriae maneriei distet in acutum per tertiam inclusive vocem diatonica dispositione. ²⁸ Atque iccirco iudiciales chordae primae et secundae maneriei a finalibus suis semiditoni intervallo recedunt in acutum. ²⁹ Tertiae vero et quartae maneriei iudiciales chordae ditoni distantia a propriis finalibus in acutum seiunctae sunt. ³⁰ Id enim expetit naturalis et diatonica chordularum dispositio. ³¹ Qua re quum in cuiusvis maneriei modulatione plures fuerint numero notulae supra ipsam iudicalem chordam scilicet in acutum dispositae: quam quae in grave subductae sunt: authenticae ascribitur ipsa modulatio consyderationi. Secus autem si inferiores maiorem impleverint numerum: tunc enim placalem existimant huiusmodi modulationem. ³² verum notulas iudicialibus ipsis chordis inscriptas: neutris connumerandas instituerunt. ³³ Plerumque tamen: et si in prolixioribus modulatibus qui scilicet compluribus notulis descripti sunt veritas ipsa huiusmodi iudicio saepius perlucescit: in his quos notularum paucitas exprimit: ut in Antiphona *Ubi charitas et amor* propositum est: huiusmodi Iudicium commentitium est. ³⁴ Complurimorum vero consensu: repetita pluries a finali in acutum sua diapentes figura unico potissimum intervallo autenticam declarabit modulationem. verum quartae tantum chordae ab eius finali in acutum huiusmodi iteratione canticum placalem putant. ³⁵ Modulationes autem Gloria Patri et Filio: super psalmodias Introituum Gregorianorum: et super Psallendas Ambrosianorum unicuique ex se ipso brevitatis causa relinquimus perquirendas.

FINIS.

Franchini Gafari Laudensis Liber primus musicae actionis explicit foeliciter.

LIBER SECUNDUS.

Mensuram temporis in voce Poetae et Musici brevem et longam posuere. Caput Primum.

¹ Musicam vocis actionem quam superiori volumine secundum aequam temporis mensuram in singulis notulis constat esse dispositam: ² diversis pro temporis quantitate figuris Poetae atque Musici sano prosequentes iudicio omne vocis tempus: breve longumve posuere: omnis inde syllabas vel breves vel longas considerantes. ³ Quare unius temporis mensuram brevi syllabae ascripserunt: longae vero duorum temporum quantitatem. ⁴ Dualitas enim prima est unitatem subsequenter bis numerans. ⁵ quo fit ut ante brevis syllaba quam longa reperta sit, ut Diomedes grammaticus inquit, namque prius unum quam duo. ⁶ Brevem profecto putant syllabam esse vel natura vel propter sequentem vocalem. ⁷ longamque exacte cognoscunt vel natura vel positione vel ipsa etiam auctoritate. ⁸ Ponunt et syllabas quasdam esse communes: puta quum suapte natura brevis est consequaturque liquida mutam: tunc syllaba ipsa indifferenter ponitur modo scilicet brevis modo longa ut tenebre et patris quod et multis tum apud graecos tum apud latinos poetas exemplis colligitur. ⁹ Atque ita omne carminis genus diversorum pedum admixtione lyrae citharaeve sonitu construxerunt: quod primo quidem theoricæ dictum in harmonia instrumentali quum primos modorum auctores deduxero latius explicabitur. ¹⁰ Verum omnium carminum genera diversis pedibus noscuntur esse disposita: Pedes vero diversis temporibus. ¹¹ Namque dactylus (ut nonnullorum quantitates commemorem) tris syllabas continet primam quidem longam at reliquas breves ut *Armiger* et *principis*. ¹² Inde et quattuor temporibus sustinetur. ¹³ Spondeus item quattuor habet tempora duabus syllabis longis disposita ut *foelix* et *aestas*. ¹⁴ Iambus celer pes dictus tria habet tempora duabus syllabis ducta: prima inquam brevi ut ultima longa ut *pias*. ¹⁵ Trocheum constat Iambo esse contrarium quod tribus item temporibus duas concludat syllabas primam longam et ultimam brevem ut *musa*. [-f.aaiv-] ¹⁶ Anapestus a graecis antidactylus dictus: quod tris ducat syllabas: duas quidem breves et ultimam longam ut *pietas* et *Erato* contrarius est dactylo. ¹⁷ Pyrrichius duabus syllabis brevibus constat ut *miser* et *pater*. ¹⁸ Tribracho tres syllabae breves ascribuntur ut *dominus*. ¹⁹ Amphibracho autem tres syllabas tribuunt: primam brevem: secundam longam et tertiam breuem ut *Carina*. ²⁰ Creticus vel Amphimacrus tris syllabas comprahendit primam longam: secundam brevem et tertiam longam ut *insulae*. ²¹ Bacchius ex tribus syllabis constat prima brevi et duabus reliquis longis ut *Achates* et *Ulixes*. ²² Proceleumaticus lyrico ut plurimum congruens carmini quattuor habet syllabas breves ut *Avicula*. ²³ Dispondeum octo temporibus construxerunt quattuor scilicet syllabis longis ut *Oratores*. ²⁴ Coriambus quattuor syllabis constat: prima longa, duabusque sequentibus brevibus et quarta longa ut *Armipotens*. ²⁵ BiIambum quattuor syllabis ducunt: prima videlicet brevi: secunda longa: tertia brevi et quarta longa ut *propinquitas*. ²⁶ Epitritos quos et hippios Diomedes vocat quattuor ponunt. ²⁷ Ac primum quidem quattuor syllabis: prima brevi ac reliquis tribus longis septem tempora comprahendentibus constat esse dispositum, ut *sacerdotes*. ²⁸ Secundus epitritus quattuor item habet syllabas: secundam brevem: reliquas tres longas ut *conditores*.

²⁹ Tertio epitrito quattuor syllabae disponuntur: tertia brevis ac tres reliquae longae ut *Demostenes*. ³⁰ Quartum epitritum quattuor syllabis formant quarta scilicet brevi ac reliquis tribus longis ut *Fesceninus*. ³¹ Horum autem ac reliquorum quosdam simplices ut spondeus et Iambus quosdam compositos sentiunt ut dispondeus et biIambus. ³² Atque omnium quidem motum et naturam Diomedes ipse: et Aristides primo suae musicae satiusque Augustinus

Phisici,
Arsis, Thesis, Diastole,
Sistole,

Poetae

Rhythmus, Quintilianus,
Beda, Tempus in
rythmo

Graeci

Aristoxenus,
Nichomachus

in secundo contractasse noscuntur. ³³ Verum figuras quasdam veluti propria et congrua nomina: quibus concepta inde mensuratorum temporum diversitate omnem conficerent cantilenam (nec secus quam omne pluribus pedibus carmen) musici ipsi vorum quantitibus ascripserunt. ³⁴ Rectam autem brevis temporis mensuram Physici aequis pulsuum motibus accomodandam esse consentiunt: Arsim et thesim quas Diastolen et Sistolen vocant in uniuscuiusque pulsus mensura aequaliter comprobantes: ³⁵ Constat tamen febricitantium pulsus inaequali diastoles et sistoles proportionem accessionem seu alterationem suscipere quod ipsis physicis curae est. ³⁶ Diastole graece dilatatio seu elleuatio interpretatur latine: Sistole vero contractio. ³⁷ Poetae autem Arsim et thesim idest sublationem et positionem habent in pedibus: quorum esse passiones sunt: ³⁸ utunturque iis in pronuntiatione ut gratiores sono carmen aures feriat animosque demulceat: ³⁹ Quas et si in pedibus utcumque versum faciant reperire est: tamen apta et concinna dictionum coniunctio Illas apprime palam facit: et decoram enunciationem iuvat: ⁴⁰ Fit autem verborum annexio secundum varia carminum genera alio et alio modo prolationi congruens: ita ut textura ipsa versuum numeros qui incitati quidam sunt cursus: et dictionum certo ordine [-f.aaijr-] iuncturae rythmumque suavem et sponte sua fluentem aperiat. ⁴¹ Rythmus, ut Quintiliano placet, temporum spatio constat: tempus quod sit motus statusque dimensio morulam ipsam pronuntiandi accipio. ⁴² Verum Beda in eo tractatu quem de figuris et metris composuit Rythmum interpretatus est modulatam compositionem non metrica ratione sed numero syllabarum ad aurium iudicium examinatam: ut sunt carmina vulgarium poetarum. ⁴³ Videtur autem rythmus metris esse consimilis. Et quidem per se sine metro esse non potest. ⁴⁴ Est enim metrum ratio cum modulatione Rythmus modulatio sine ratione. ⁴⁵ Plerumque tamen casu quodam inuenies etiam rationem in rythmo non artificii moderatione servata: sed sono et ipsa modulatione ducente: quem vulgares poetae necesse rustice: docti faciunt docte. ⁴⁶ Graeci vero Rythmum ex arsi et thesi atque tempore quod vacuum nonnulli vocabant constare asserunt. ⁴⁷ Hunc Aristoxenus dixit esse tempus divisum in unoquoque eorum quae numerose componi possunt. ⁴⁸ Secundum vero Nichomacum Rythmus est ordinata temporum compositio. ⁴⁹ De structura autem huiusmodique contextu non nostrum est regulas et canones ad omnia praefinire: Ipsi namque poetis relinquimus sua propria: ⁵⁰ quos tamen ut in poemate hanc assequantur elegantiam auritos maxime optarim: ⁵¹ Liceat tamen exemplum nobis subiicere: ne plura hic desyderentur et ex exemplis per exempla meditantes coniectura faciliore transitum habeant ad reliqua. ⁵² Amittit exаметrum heroicum decori plurimum quoties pes secundus partem orationis finit: minus vero offendit si in tertio terminet loco per monosyllabam dictionem. ⁵³ Honestius et grate in primo quarto quinto<q>ue loco per orationis partem claudit: ⁵⁴ prohibetque carmen illepidum fieri et intercisa oratione succussare ut illud *Dono ducite: doque volentibus hoc magnis diis*: ⁵⁵ habet et hic spondeum in quinto: qui magis aures ledit. ⁵⁶ Confert nonnihil ad hanc etiam rationem pedum varietas ut alternis dactylis spondei temperentur. ⁵⁷ Prodest etiam advertere quod carmen heroum in trisyllabam desinens fortius insurgere videatur in monosyllabam nisi enclitica sit vox illa refrangitur. ⁵⁸ Male in plurisyllabam desinit: gratius in bisyllabam. ⁵⁹ Frequentior vocalium concursatio maximeque eiusdem vocalis eiusdemque litterae et syllabae assiduitas vitanda est et fugienda. ⁶⁰ Dissonantia et sibilatio offendunt siquidem aures et enuntiationem harmonicam

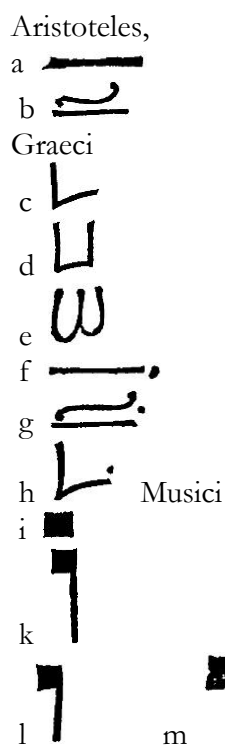
impediunt vel insuaviorem reddunt. ⁶¹ Hoc idem in omni carminum differentia consyderandum est: ⁶² Nam quantum intersit in duobus his pentametris cuius est discernere: *Icareosque canes berculeasque feras et sunt famuli tres mulae duae equi totidem.* ⁶³ Et saphicos hos: *Ad fori curris geminum sedile. Non tua haec spectacula cede Musis:* ⁶⁴ Et hos Asclepiadeos *Odi divicias vulgus et arceo. Nec movit Corybantes Semeles puer.* ⁶⁵ Ex annotatis igitur Arsim et thesim si concinata sit dictionum connexio liquet vim suam commodius ostendere posse ut sine anfractu aliquo carmen fere se ipsum enuntiet sustineat et effundat.

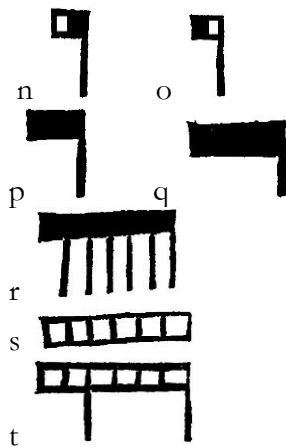
[-f.aaijv-] De variis antiquorum figuris et earum mensura. Caput secundum.

¹ Sonorum mensuram diversis figuris pronunciatione et divisione musici promulgarunt: ² Est enim duplex una quae in ipsius soni continuata quantitate consistit quam tempori ascribunt: hanc unicuique figurae ab ipsis auctoribus constat esse institutam: tum ratione: tum instituentis arbitrio: quod et ipsis Pythagoricis rationi ipsi docentis auctoritatem aequae ducentibus: mos fuit. ³ Altera quae in sonorum intervallis distantisve: secundum proportionabilem dimensionem sola ratione disponitur ut in musicis instrumentis. ⁴ Est igitur mensura temporis dispositio quantitatis uniuscuiusque figurae (duobus quidem modis consyderanda) primo quum mensuramus essentialem singulae notulae mensuram iuxta primariam musicorum dispositionem (Figuras enim et notulas indifferenter ponimus) secundo quum figurarum quantitates accidentaliter connumeramus: quod et duplici consyderatione procedit: tum quidem secundum huius figurabilis descriptionis accidentia: puta alterationem, imperfectionem, diminutionem, divisionem, et huiusmodi. Tum ipsis accidentibus diversarum proportionum quoquomodo commensurabilium: quae quarto huius operis volumine plene describuntur. ⁵ Quare hanc figurabilem seu mensurabilem disciplinam essentia et accidentibus constat esse deductam. ⁶ namque figurae et pausaes essentiam ipsam propriis quantitibus usurpant: modo scilicet tempore atque prolatione: ⁷ Quae vero praeter tria haec ipsis figuris obveniunt accidentibus ascribuntur: ⁸ Ipsa enim accidentia neque necessaria neque per se esse possunt ut primo posteriorum Aristoteles inquit.

⁹ Omnis enim mensurabilis descriptio vel notulis: vel pausaes quae ommissas et mensurabiles voces monstrant: vel signo: vel canone pernotatur. ¹⁰ Verum varias in rythmo figuras disposuere Graeci hoc ordine: Brevem scilicet unius temporis hoc modo signabant a. Longam vero minorem quam bitempoream dicebant sic b. Longam trium temporum sic c. Longam quattuor temporum sic d. Longam quinque temporum sic e.

¹¹ Arsim autem intelligebant appposito unicuique figurae puncto hoc modo f. g. h. Thesim vero unaquaeque sine puncto notula declarabat. ¹² Consonas vero intensiones puta diatessaronicas, diapenticas, diapasonicas, diatonicas, semidiatonicas et reliquas harmonicis cantilenis accommodatas certis descriptionibus exprimebant: quas ritibus nostris absurdas atque alienas brevitatis gratia duximus ommittendas. ¹³ Musici autem nostri notulam brevem unius scilicet temporis: quadratam plenam figurabant hoc modo i. Longam vero duorum scilicet temporum: quadratam cum virgula in latere dextro descendente vel ascendente tantae scilicet longitudinis quantae fuerint quattuor ipsius quadrati latera hoc modo k. ¹⁴ Nonnulli tamen nimia ipsius longitudinis difformitate: virgulam ipsam a quadrata notula derivantem trium tantum quadrati ipsius laterum longitudini aequabant ut hic l. ¹⁵ Alii duabus tantum ipsius quadrati costis virgulam [-f.aaijr-] ipsam aequa longitudine disponebant hoc modo m. ¹⁶ Longam vero trium temporum quadrangulam pariformiter describebant:





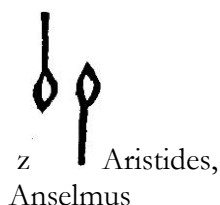
Vox recta,
Vox ommissa,
Brevis, Longa



Poetae,
Musici



Minima



Aristides,
Anselmus

tertia quadrati corporis parte evacuata ut hic n. vel sic o. ¹⁷ Quattuor autem temporum longam signabant plenam quadrangulam duplicato in extensione quadrato hoc modo p. Hanc duplicem longam vocabant. ¹⁸ Triplicem postremo longam: tripla quadrati extensione sex scilicet temporum consyderatione ponebant hoc modo q. ¹⁹ Fuere etiam nonnulli unica figura complures longas complectentes singulis virgulis declaratas hoc modo r.

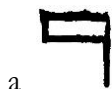
²⁰ Posteriores tamen huiusmodi pernotationis ordinem subvertentes: notulas ipsas vacuas conscripserunt: unico inde corpore plures breves quadratas conducentes hoc modo s. ²¹ Uniformiter quoque longas brevibus: breves longis: unica figura conscribebant hoc modo t. ²² Verum cum figurarum huiusmodi descriptiones ab usu recesserint: libuit de eis parumper sermonem habere: quo cuique recentiores Neotericorum habitus facilius innotescant.

De consyderatione quinque essentialium figurarum. Caput tertium.

¹ Figura est representatio rectae atque ommissae vocis: ² rectam enim vocem dicimus quae certa est mensura cantabilis seu pronuntiabilis. ³ Ommissam vero quae ipsa taciturnitate certa temporis mensura consyderatur. ⁴ Rectae quidem vocis figurae sunt ipsae notulae. ⁵ Ommissa vero vox pausis declaratur. ⁶ Verum notularum Alia brevis Alia longa: naturaliter namque correptio et productio sonis ipsis veluti et syllabis inesse noscuntur. ⁷ qua re Musici brevem primo notulam quadrato corpore tradiderunt hoc modo u. quam cum ipsi unius inesset temporis mensura tempus vocant. ⁸ Longam quoque quadratam cum virgula in latere dextro sursum vel deorsum ab ipso quadrato derivante signarunt quam quattuor ipsis quadrati lateribus aequalem quantitate ducebant. ⁹ Inde et dupla brevis vocabatur ut hic x. ¹⁰ Cantilenarum vero scriptores commensurabilem huiusmodi virgulae quantitatem plerumque irrationabiliter disponunt. ¹¹ Cum autem in metrorum dispositione poetae ipsi longis syllabis modum quasi maiorem in vocis quantitate terminum imponerent: quem nullatenus altera excederet temporis mensura: longam ipsam notulam musici modum appellarunt. ¹² Brevem inde quadratam duas in partes aequas diametraliter partientes musici semibrevem erectis sursum atque deorsum angulis conduxerunt quam prolationem vocant: dimidiam ei brevis quantitatem ascribentes hoc modo y. ¹³ Neoterici postremo rectae semibrevis temporis unius mensuram ascripserunt: diastolen et sistolen uniuscuiusque semibrevis sono concludentes. ¹⁴ Cumque Diastole et Sistole seu Arsis et Thesis quae contrariae sunt ac minimae quidem in pulsu: solius temporis mensura consyderentur: semibrevem ipsam integra temporis mensura dispositam: duas in partes aequas distinxere: quasi altera Diastoles in mensura pulsus tanquam in sono: altera Sistoles quantitatem contineat. ¹⁵ Huic enim minimam vocis plenitudinem ascripserunt ipsam inde minimam [-f.aaijv-] nuncupantes: cuius figuram describunt semibrevem apposita alteri angularium sumitatum virgula: plerumque acutiori: hoc modo z. ¹⁶ Brevis autem notula quod primum solo tempore: et longa duobus temporibus constet: in ipso soni mensurabilis tempore propriissima dicuntur elementa: quarum magnitudines concinnis toni distantis sunt aequales. ¹⁷ Tonus enim ut Aristides et Anselmus posuere in quattuor concinnas dieses enarmonias dividitur. Atque ita Longa notula in quattuor semibreves. Et brevis in quattuor minimas resolvuntur. ¹⁸ Minimae igitur quantitas quartam partem brevis occupat quasi ex uno quattuor angulorum ipsius brevis quadratae profluens: vel ut quibusdam placet ex uno ipsius brevis quadratae latere. ¹⁹ Cum igitur unumquodque minimo sui generis perficiatur: ut ipsa unitate: qua (cum minima sit) omnis numerus suscipit incrementum: fitque item in ipsam

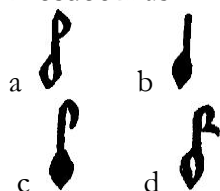
Franco

Maxima spondeo similis



Dactillo similis,
Anapesto,
Proceleumatico,
Minima tonus, Semibrevis
diatessaron,
Brevis diapente
Longa diapason,
Maxima bisdiapason

Prosdocimus



Tinctoris

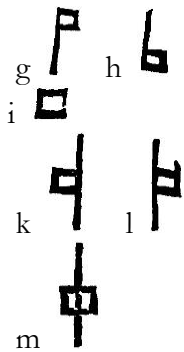


omnium numerorum resolutio. Atque ipso item puncto omnis linea conrescit: decrescitque omnis lineae quantitas in ipsius usque puncti terminationem: constat minimam ipsam notulam omnem musici temporis mensuram perficere: quam quoniam in ipsa prolatione consistit utpotae pars potissima semibrevis: prolationis partem dixerunt. ²⁰ Inde minimum tempus musicum, ut Franconis utar sententia, non dicitur quodcunque minimum: sed quod est minimum in plenitudine vocis: quod et Aristides primo suae musicae his verbis videtur asserere *Tempus est individuum et minimum quod et signum vocatur*. ²¹ minimum autem vocat quantum ad nos quod primum est sensu comprehensibile: verum signum appellat eo quod est individuum: nam et ipsi geometrae quod apud eos individuum est signum nuncuparunt: hoc autem individuum locum obtinet unitatis. ²² Denique duplicem longam superduxere musici in tenoribus motetorum ²³ quattuor brevia tempora continentem, Spondeo quidem quod duabus longis constet non absimilem: ²⁴ quam quod reliquas temporum quantitate et corpore figuras excellat: maximam appellant hoc modo descriptam a. ²⁵ Hanc quoniam ei inest maior quam caeteris temporalis sonorum modulatio maiorem modum vocant. Ipsa autem additione: proslambanomenos chordae comparatur quae caeteris perfecti systematis chordis sonum efficit graviolem ipsa temporis tarditate ob ampliorem chordae longitudinem. ²⁶ Ac reliquae pariter figurae caeteris possunt chordis facile comparari. ²⁷ Verum cum quattuor ipsa brevium tempora variis conducant modis: diversis quattuor temporum pedibus maximam ipsam correspondere arbitrantur: ²⁸ nam quum in ipsa unam longam et duas breves consyderaveris: Dactilo eam per similem efficies. si vero duas breves et unam longam Anapesto. si quattuor breves: proceleumatico consentiet. ²⁹ Est igitur huiusmodi figurarum processus hoc ordine. Minima. Semibrevis. Brevis. Longa et Maxima. ³⁰ Alii autem a maxima in minimam ordinem retrogradum ponunt. ³¹ Has enim si ad theoricum consonantiarum ordinem conferamus. Minima toni locum obtinebit. Semibrevis diatessaron. Brevis diapentes. Longa diapason. Maxima disdiapason.

[-f.aaiijr-] De diminutionibus. Figuris Caput quartum.

¹ Minimam figuram certis anfractibus diminutam ad elegantiorum ornatamque melodiam tamquam tonum in partes Posteritas inde disposuit: ² Namque minimam ipsam duas in partes aequas secundum temporis mensuram distinxerunt: quas Prosdocimo teste semiminimas maiores vocant. ³ Tinctoris vero minimas in dupla proportionem consyderat: descriptas quidem ut minimas retorta dextrorsum virgulae sumitate hoc modo a. Vel ut minimas sed pleno corpore hoc modo b. ⁴ Rursus vacuum huiusmodi virgulae sumitate retortam duas in partes aequas distinguunt: quas semiminimas minores nominant: pleno tamen corpore scriptas hoc modo c. vel vacuo: retorta dextrorsum binarii numeri caractere virgula ut hic d. ⁵ Tinctoris autem minimas in quadrupla proportionem ductas vocat ⁶ Plerique autem (quod nobis magis placet) primos huiusmodi anfractus: propinquas scilicet minimae partes: semiminimas quasi seiunctas et separatas minimas sunt interpretati. ⁷ Rursus primarias huiusmodi semiminimarum partes: a diminutione temporis et quantitatis mensura semiminimas appellarunt. ⁸ Atque ita semiminima minimam consequetur sicut semitonium maius tonum. Semiminima vero minimam ipsam respiciet veluti ipsum tonum semitonium minus. ⁹ Tertiam vero diminutissimam minimae partiunculam quam Tinctoris minimam in octupla proportionem voluit nuncupari: Alii semiminimam minimam: Nonnulli autem coma: Nos diesim quae minima est in toni divisione concinna particula duximus vocitandam. ¹⁰ Hanc plerique describunt semiminimam plenam retorta scilicet dextrorsum virgulae sumitate: angulo insuper deorsum retorto ut hic e. ¹¹ Verum quod mira admodum difformitate aliarum huiusmodi diminutionum descriptionibus dissentiat: plenam signamus retorta sinistrorsum virgulae sumitate hoc modo

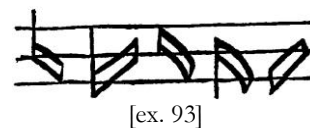
f
 Francho, Philipus,
 Ioanne
 de Muris, Anselmus



f. ¹² Est enim latus dextrum auctius atque perfectius sinistro in huiusmodi notularum consyderatione. ¹³ Sunt et qui varias ipsis notulis descriptiones tradidere. Francho enim et Philipus de Caserta Necnon et Ioannes de Muris atque Anselmus Parmensis in tertia suae musicae dieta: ¹⁴ Longam plicam ascendentem atque brevem utrinque caudatas ducunt. ¹⁵ Rursus brevium alteram maiorem: alteram minorem: alteram mediam Anselmus posuit: ¹⁶ brevem maiorem figurabat quadratam descendente virgula in latere sinistro: hoc modo g. Brevem minorem quadratam ascendente virgula in sinistro: hoc modo h. Brevem vero mediam quadratam sine virgula hoc modo i. ¹⁷ Item Semibreve maiorem descripsit quadratam cum duabus virgulis ascendente scilicet altera: altera descendente in latere dextro hoc modo k. Minorem semibreve quadratam cum duabus virgulis in latere sinistro ut hic l. Mediam autem semibreve quadratam virgula per rectum quadratae medium sursum deorsumque traducta signavit hoc modo. m. ¹⁸ Consimili quoque consyderatione variatas duxit et reliquas. ¹⁹ Quarum descriptiones quod ab usu recesserint: reiciendas potius quam approbandas esse Neoterici arbitrati sunt.

[-f.aaiijv-] De ligaturis figurarum. Caput quintum

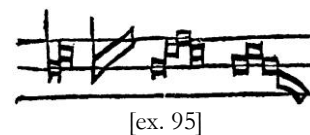
¹ Ligatura est simplicium figurarum per tractus debitos ordinata coniunctio. ² Ligabiles notulae sunt quattuor: Semibrevis: Brevis: Longa: et Maxima. ³ Sicut enim notula simplex ligabilis potest ligari: ita et ligata seu coniuncta solvi potest atque disiungi: et in simplicis figurationem: ⁴ praeter semibreve cuius primaria ac simplex figura compositae noscitur aliena et eas item praeter: quae unico videlicet obliquo corpore conscribuntur: quarum descriptio figurabili simplicitati minime convenit. ⁵ Ligaturarum igitur Alia unico corpore disponitur ut hic



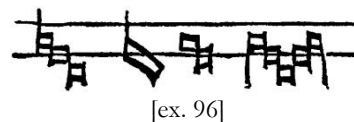
⁶ Alia pluribus et diversis hoc modo



⁷ Ligaturarum quoque: Alia ascendens: Alia descendens. Ligatura ascendens dicitur quum secunda notula superest prime ut hic:



⁸ Nec refert si in huiusmodi ligatura plures fuerint notulae descendentes: cum ascensus et descensus in ligaturis penes primum gradum mobilem inter secundam et primam notulam ductum consyderetur. ⁹ Descendens ligatura dicitur quum prima notula superest secundae hoc modo



¹⁰ Ligaturarum principia. Alia cum proprietate. dicuntur: Alia sine proprietate: Alia cum opposita proprietate. ¹¹ Omnis enim ligatura ascendens: cuius prima notula nullam habuerit virgulam ascendentem vel descendantem cum proprietate dicitur ut hic



[ex. 97]

¹² Item omnis ligatura descendens cuius prima notula virgulam habuerit descendantem lateri scilicet sinistro adherentem cum proprietate dicitur ut hic:



[ex. 98]

¹³ Omnis vero ligatura cum proprietate primam notulam reddit brevem. ¹⁴ Errant id circo qui primam obliqui corporis notulam in ligatura ascendente longam ponunt hoc modo

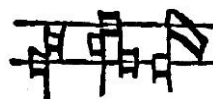


[ex. 99]

Francho

¹⁵ Est autem proprietas secundum Franchonem ordinata constitutio et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa. Qua re omnis in cantu plano ligatura solam proprietatem possidet: ¹⁶ Sine proprietate autem ligatura et cum opposita proprietate notulis cantus plani nusquam conveniunt: quippe quae essentialiter a ligatura cum proprietate differentes: ¹⁷ figuras et nomine et quantitate diversas efficiunt: quod in cantu plano nullatenus admittitur cuius notulas aequa temporis mensura musici disposuerunt.

¹⁸ Omnis ligatura ascendens cuius prima notula virgulam habuerit a latere dextro descendantem sine proprietate dicta est ut hic



[ex. 100]

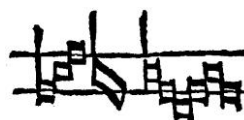
¹⁹ Omnem item ligaturam descendantem cuius prima notula nullam habuerit virgulam sine proprietate dixerunt ut hic



[ex. 101]

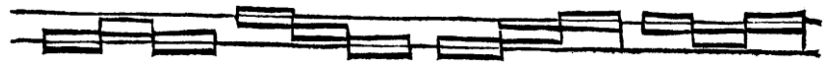
²⁰ Verum ligatura omnis sine proprietate [-f.aavr-] primam ducit notulam longam.

²¹ Omnis autem ligatura tam ascendens quam descendens cuius prima notula habuerit virgulam ascendentem in latere sinistro dicitur cum opposita proprietate ut hic



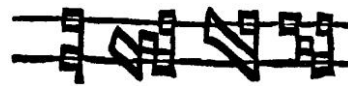
[ex. 102]

²² Et ligatura omnis cum opposita proprietate primam semper notulam reddit semibrevis: atque secundam non ut se ipsam, sed ex consequenti: nam sola semibrevis notula ligaturae incongrua est: duae autem aptissime coniunguntur. ²³ Constat quidem ex deductis: Longam et Brevem atque semibrevis: ligaturarum tantum principiis aptissime competere. ²⁴ Maxima autem quod longo semper atque quadrangulo corpore aequaliter describatur nulla unquam quantitatis diversitate variatur: principiis namque et mediis atque terminationibus ligaturarum noscitur convenire ut hic.



[ex. 103]

²⁵ Ultimis autem ligaturarum figuris perfectio atque imperfectio convenire noscuntur. ²⁶ Nam omnis tam ascendens quam descendens ligatura ultimam habens notulam quadratam directe supra penultimam hoc modo



[ex. 104]

²⁷ Vel indirecte: descendente virgula in eius latere dextro ut hic



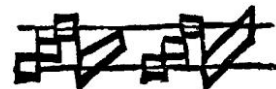
[ex. 105]

²⁸ vel sub penultima quadrato corpore hoc modo



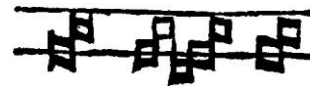
[ex. 106]

Cum perfectione declaratur: ac ultimam ipsam in huiusmodi ligaturis musici longam posuerunt. ²⁹ Verum omnis tam ascendens quam descendens ligatura habens ultimam notulam supra penultimam in corpore obliquo hoc modo



[ex. 107]

³⁰ Vel in quadro sine virgula indirecte ut hic



[ex. 108]

³¹ Vel sub penultima in corpore obliquo hoc modo



[ex. 109]

dicitur sine perfectione. ³² cuius quidem ligaturae ultimam semper notulam musici ipsi brevem instituerunt. ³³ Hinc constat longam et brevem non modo in principio sed etiam in fine ligaturae posse constitui. Semibrevis vero minime:

nisi in ligatura oppositae proprietatis quum scilicet duae tantum semibreves fuerint coniunctae: ³⁴ tunc enim prima et ultima semibreves dicuntur ut hic



[ex. 110]

Francho, Anselmus

³⁵ Mediis autem ligaturarum notulis nulla inest essentialis differentia cum omnes in quantitate conveniant: ³⁶ hinc unicum nomen sortiantur necesse est. ³⁷ Sunt enim, ut Franchoni et Anselmo cunctisque musicis placet, omnes mediae breves: Quare falso arbitrantur qui longam notulam mediam concludunt puta hoc modo



[ex. 111]

³⁸ Longa quidem solum principio atque fini ligaturarum applaudit: Semibrevis principio ac medio quum scilicet plures quam fuerint in oppositae proprietatis ligatura coniunctae. ³⁹ Principio et fini: si tantum duae. ⁴⁰ Brevis vero ut predictis consyderationibus [-f.aavv-] deductum est in ligaturarum principio: medio: atque fine: congruum obtinuit locum. ⁴¹ Minimam autem figuram musici nusquam ligare consueverunt. ⁴² Verum quae simplices figurae patiuntur accidentia: puta alterationem: imperfectionem et huiusmodi: haec et ipsis ligatis solent intimari.

De Pausis. Caput sextum.

¹ Pausa quam graeci quietem vocant est figura artificiosam a cantu desistentiam monstrans. quae cantoribus innuit a cantu se continere. ² Hanc musici et ad oportunam quietem atque refectionem vocis post laboriosam elationem: et ad cantus suavitatem instituerunt. ³ Namque quemadmodum fastiditum auditorem saepius ioco quodam divini verbi concionator oratorve lenit gratiorem et attentiores reddens: sic cantilenarum auditores cantor moras quasdam vocibus intermiscens ad reliquas cantilenaes partes praestat attentiores. ⁴ Est enim figura pausa linea seu virgula quaedam per spatium vel spatia seu spatii partem protracta nulli notulae addita sed a notulis penitus disiuncta. ⁵ Quattuor enim pausas in cantilenis veteres posuere: quae quoniam ommissas et mensurabiles declarant voces notularum ipsarum nomina sunt sortitae. ⁶ Earum namque Alia Brevis: Alia Longa: Alia Semibrevis: Alia Minima. ⁷ Pausa brevis est virgula deducta in descriptione cantilenaes a linea ad lineam propinquiores: intervallum seu inter medium spatium complectens.

⁸ Pausa longa duarum scilicet brevium est virgula duo integra trium linearum complectens intervalla. ⁹ Est et pausa trium temporum: quae quattuor lineas propriis extremitatibus attingens tria integra occupat spatia. ¹⁰ hanc longam perfectam dicunt quod tria aequalia propria taciturnitate pertranseat tempora. quae et breves nominantur. ¹¹ Ternarius nanque numerus in figurarum huiusmodi quantitibus perfectus existimatur: ¹² tum ratione prioritatis: namque primum parem binarium quem foemineum putant atque imparem primum scilicet se ipsum monstrat: qui et masculus dicitur: horum alterna coniugatione caeteri numeri procreantur: ¹³ tum ratione omnium diversarum partium suarum quae ipsum efficiunt nam unitas

Numerus ternarius
perfectus est

aliquota et binarius aliquanta ipsum ducunt: ¹⁴ tum ratione concordiae in ipsis tribus prioribus naturaliter consequentibus dispositae ut inquit Augustinus primo suae musicae: namque ternarius ex uno et duobus perficitur quibus nullus naturaliter intercidit numerus: quod in reliquis non evenit: nam duo et tria non reddunt quattuor precisae: et tria et quattuor non efficiunt praecise quinarium naturaliter eos subsequentem: atque in reliquis eodem modo. ¹⁵ tum ratione ternariae aequalitatis: in ipso namque ternario principium: medium: et finis: aequae disponuntur: qua re in summo deo divinam profiteamur trinitatem. ¹⁶ tum etiam ratione mutuae aggregationis: nam si ipsum ternarium binario multiplices vel binarium ternario: senarius illico consurget: quem propriis [-f.aavir-] partibus aliquotis perfectum praedicant Mathematici. ¹⁷ Maior autem quam trium temporum pausa non commensuratur caeteris cantilenae notulis: sed concentus declarat terminationem. ¹⁸ Quod quum duabus vel tribus huiusmodi perfectarum longarum pausis opus fuerit iuxta compositoris dispositionem: sex scilicet vel novem temporum taciturnitate commensurandis: duae vel tres trium huiusmodi spatiorum pausa describendae sunt: atque item plures pro instituentis arbitrio. ¹⁹ Pausa quoque Brevis tres plerumque semibreves ipsa taciturnitate pertransit: quam perfectae brevi ascribunt ipsi musici: tempus tunc perfectum nuncupantes. ²⁰ Semibrevis pausa est virgula quae alicui lineae adherens ad medium propinquioris spatii descendit. ²¹ Sunt et qui eam voluere tertiam unius temporis partem continere si modo tertiam tantum spatii partem comprahendat: atque duas insuper temporis partes quum duas ipsius intervalli tertias partes continuerit: quibus neoterici dissentiant. ²² Arbitrantur enim ii duas contiguas semibreves pausas rectius duas tertias ipsius perfectae brevis continere: quod et recentiores frequentant. ²³ Minimae pausa est virgula lineae apposita ascendens ad medium intervalli vicinioris. ²⁴ Intervallum sive spatium voco distantiam vel vacuum incompositum duarum linearum. ²⁵ Haec enim pausa dimidiam semibrevis mensurabilem obtinet quantitatem. Plerumque tertiam ipsius semibrevis partem: quum scilicet perfecta prolatio semibrevis ipsam custodierit. ²⁶ Quod si duas tunc ipsius partes tertias pausare curaveris: duas minimas pausas contiguas describendas esse consentiunt. ²⁷ His quidem facile consyderatur semibrevis notulam eiusque pausam tris in minimas (quod perfectae ascribitur prolationi) esse resolubilem. ²⁸ Atque item duabus ipsis semibrevium pausis contigue dispositis: breves ipsas ternariae consentientes esse divisioni (quod perfecti temporis est) cantoribus ipsis innotuit. ²⁹ Seminimae pausam veteribus musicis ignotam recentiores describunt ut minimam scilicet ascendentem retorta dextrorsum sumitate: haec enim dimidiam minime consequitur respirationem. ³⁰ Semiminimae autem pausam a nullo usquam auctore deductam. figurari decet ascendentem veluti minimam: retorta sinistrorsum sumitate: ³¹ haec enim dimidiam obtinet seminimae pausa respirabilem quantitatem. ³² Constat quidem in figurarum consyderatione sinistrum latus a dextro devinci: nam quum quadratae brevi notulae virgulam in dextro latere descendentem vel ascendentem apposueris: longam illico perfiguratam conspicias: quod si sinistro eius lateri adhereat descendens virgula aut ascendens: brevis aut semibrevis ipsa notula resultabit. ³³ Sunt igitur ipsarum pausarum descriptiones hoc modo.



[ex. 112]

[-f.aaviv-] De modo. Caput septimum.

¹ Modus est regula vel ordo dispositae quantitatis in longa secundum divisionem totius in propinquas partes. ² Nonnulli autem dicunt modum esse mensuram brevium in longis et longarum in maximis. ³ Est enim (quemadmodum et in caeteris rebus) in notulis: secundum temporis mensuram et ipsarum numerum notularum semper observandus modus: ⁴ quem a moderata modulatione dictum putant. Alii a modificando: quod variata temporum consyderatione diversos modorum motus efficiat. ⁵ Tempora enim notulas breves intelligo. ⁶ Praedictum quidem fuit longam poeticis adsructionibus duabus brevibus esse aequalem: qua re cum dualitas sit par numerus ac foemineus ut Pythagoras censuit: binariam ipsam notularum consyderationem imperfectam existimant. perfectam vero ternariam ac masculinam: mares enim ipsa perfectione foeminas excellunt. ⁷ Est igitur imperfectus modus quum in ipsa longa duo tempora seu duae tantum breves consistunt; quod antiqui cantilenarum scriptores: duobus punctis quadrangulae figurae infixis declarabant hoc modo a. ⁸ Perfectus autem in longa modus quum scilicet tris breves contineret: tribus punctis in quadrato deductis signabatur hoc modo b. ⁹ Hanc autem longae consyderationem: modum minorem vocant recentiores: respectu modi in maxima consistentis. ¹⁰ Veteres autem illi unicum scilicet et maximae et longae posuere modum ac si unus sine altero perfectione computata constitui non posset. ¹¹ Hos secuti musici: pausam trium temporum pro perfecto minore modo in longa existente instituerunt (facilitatis et comoditatis gratia) notulis preponendam: quasi tres breves unica longa contineri noscantur. ¹² Imperfectum vero ipsius longe modum sola longae ipsius notulae descriptione in qua consistit demonstrari dicunt. ¹³ Omnis namque notula longa alicuius minoris modi est: quam precedente perfectionis signo (pausa scilicet trium temporum) minori modo perfecto ascribunt. ¹⁴ Deficiente autem signo: quasi ex privatione ad habitum consyderatio fiat (est enim dignior habitus atque perfectior privatione) longam ipsam minoris atque imperfecti modi esse voluerunt: duas tantum ei breves conferentes. ¹⁵ Maiorem Inde modum quem duplici longae notulae inesse voluerunt: quod duas tantum longas ipsa duplex longa comprehendat imperfectum crediderunt: quam quidem figuram: quod nullum sit ei appositum perfectionis signum: maximam maioris imperfecti modi nominarunt.

¹⁶ Duabus vero trium temporum pausis apposis quas longas pausas perfectas diximus: maiorem modum perfectum maximae notulae inesse iudicarunt. ¹⁷ Non incongruum quidem fuit: ascripta minori modo perfecto sola trium temporum pausa: maiori inde modo perfecto ad eius cognitionem duas huiusmodi pausas preponere. ¹⁸ duae namque maiores sunt quantitate et temporis mensura quam una: qua re: maiorem modum quam sola ipsa indicent necesse est. [-f.aavijr
¹⁹ Verum maxima ipsa tris habens longas: si longa huiusmodi tris duxerit breves: novem breves sive tempora continebit: quare

Pythagoras,

Modus imperfectus



Modus maior

Musici,

Anselmus

Ausonius,
Eloy,

Donstable

Musici omnes consentiunt novem ad plus tempora huiusmodi teste Anselmo unica figura posse contineri. quae et solo hiatu potest haud facile propria voce cantor excedere.²⁰ Constat quoque ternariam longarum dispositionem novenariae ipsorum temporum consistentiae certissima perfectionis comparatione esse commixtam: namque ternarius primum imparitatis latus est qui in se ipsum ductus quadratum suum imparem probat scilicet novenarium.²¹ hunc si ternario seccueris: tris in ternarios illico convertetur: ²² hinc non immerito ternariam huiusmodi considerationem Ausonius ad Symachum in *crippo ternarii* incredibili commendatione descripsit.²³ Eloy igitur in modis doctissimus in *missa* sua *dixerunt discipuli* duabus ipsis longarum perfectarum pausis modum maiorem perfectum declaravit atque unica insuper trium temporum pausa minoris modi perfectionem ostendit.²⁴ Quod et Donstable in tenore *Veni sancte spiritus* disposuit hoc modo.



[ex. 113]

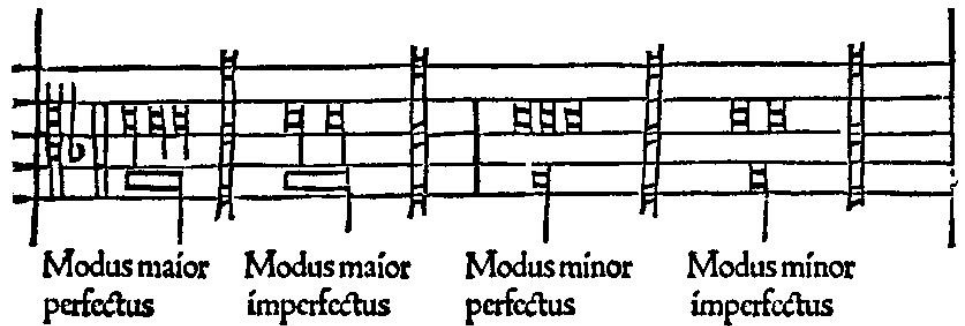
²⁵ Solent a plerisque pausae huiusmodi longae essentialiter et indicialiter inter cantilenae notulas pernotari.²⁶ Essentialiter dico: quum tot breves ommittendas notulis alterius partis (puta supremae) commensurent: quot fuerint ipsarum incomposita inter lineas intervalla.²⁷ Indicialiter vero quod modum maiorem indicent perfectum duae ipsae: perfectum quoque minorem unica. quod expresse comprobatur in praescripto tenore: *Veni sancte spiritus*.²⁸ Plerumque autem incommensurabiles disponuntur videlicet indicialiter tantum: quum scilicet antecedunt temporis signum videlicet circulum vel semicirculum in principio cantilenae descriptum: ²⁹ tunc enim duae ipsae trium temporum pausae modum tantum maiorem perfectum declarant. tertia minorem quod et Tinctoris in tenore sui magistralis moteti. *Difficiles alios delectat pangere cantus* decenter consignavit.³⁰ Nec refert iisdem linearum intervallis tres ipsae pausae contrahantur an diversis:³¹ Indiciales autem et incommensurabiles huiusmodi pausae in hoc tenore describuntur hoc modo.

Tinctoris



[ex. 114]

[-f.aavijv-] ³² Omnium autem maximarum et longarum in quocumque modo consyderandas quantitates hac descriptione notissime quisque facile percipiet.



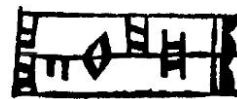
[ex. 115]

De Tempore Caput octavum.

Tempus perfectum

¹ Tempus quantitatem brevibus notulis ascriptam musici intelligi voluerunt. ² Est enim duplex perfectum scilicet et imperfectum. ³ Perfectum tempus brevi notule tris semibreves ascribit. quod declaratur per circulum in principio cantilenae descriptum. ⁴ Putant enim musici appositione circuli ternariam atque perfectam ipsius brevis divisionem declarari: quoniam in ipsa circumferentia principium [-f.aavijr-] medium et finis aequaliter consistunt: vel (quod mihi magis placet) quia senario numero qui perfectus est spherica et circularis illa circumferentia: secundum ipsius distantiam a medio puncto (quem centrum appellant) naturaliter noscitur esse producta. ⁵ Si enim centrum a circumferentia solo distet digito, Ipsa tunc circumferentia sex digitorum mensurabitur quantitate. ⁶ hinc Mathematici circinum ipsum sextum vocant. ⁷ Sunt et qui perfectam ac ternariam in brevibus notulis divisionem probant duabus semibrevium notularum pausis principio cantilenae descriptis quas caeteris quidem subsequentibus figuris connumerant hoc modo.

Quare compassus vocatur
sextus a mathematicis

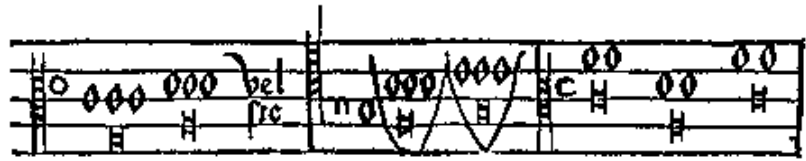


[ex. 116]

⁸ quibus facile percipi potest pausam unius brevis tris in partes aequas divisibilem perfecto tempori inesse, cuius duae ipsae sunt eius partes tertie. ⁹ quod quum duas semibrevium pausas temporis imperfecti disponere contigerit solam brevis pausam plerique asserunt rectius convenire addo nisi altera duarum ipsarum semibrevium pausarum precedenti: altera subsequenti fuerit connumeranda. ¹⁰ Nonnulli item tribus notulis brevibus plenis: huiusmodi scilicet plenitudine accidentaliter imperfectis: perfectam temporis divisionem in cantilenis percipiunt. ¹¹ Imperfectum vero tempus brevem figuram in duas semibreves distinguit: nam semibreve a semis: quod dimidium est: traxerunt et brevem: quasi ipsius brevis dimidiam ducat quantitatem. ¹² Huiusmodi autem binariam brevium resolutionem in cantilenis semicirculi declarat positio. ¹³ Neque semicirculum ipsum ut dimidium circulum existimes: sed imperfectum: nam semum imperfectum sonat. ¹⁴ qua re semicirculo ipso tempus imperfectum in brevibus exprimi voluerunt: non equidem ut unicuique brevi notulae dimidiam perfecti temporis conferat quantitatem: quae est semibrevis cum dimidia: sed ut duas tertias ipsius perfecti temporis partes tanquam imperfectam temporis divisionem. ¹⁵ quod sane posset mathematice consyderari: quum semicirculus ipse duas precise tertias partes circularis circumferentiae custodiret. ¹⁶ Id enim disposita triangulari aequilatera figura in ipsa circuli circumferentia aequissime demonstratur hoc modo. a. ¹⁷ Hoc quidem scriptores et cantilenarum notatores advertere non solent: cum semicirculum ipsum vel equum vel plus vel minus dimidio circuli in quantitate describant.



¹⁸ Perfecti itaque temporis et imperfecti demonstrationes hoc notissime disponuntur exemplo.



TEMPVS
PERFECTVM.

TEMPVS
IMPERFECTVM.

[ex. 117]

[f.aavijv-] ¹⁹ Errant insuper qui semibreve imperfecti temporis quod dimidium brevis comprahendat maiorem vocant. eam vero quae tertiam brevis perfectae continet partem: putant minorem: cum unaquaeque semibrevis eadem prolatione computata alteri semibreui fit semper aequalis. ²⁰ nec obstat quod una dimidium: altera tertiam brevis notulae possideat partem: cum breves ipsae dissimili sint quantitate dispositae. ²¹ Complures vero ternarii atque binarii numeri characteribus perfectas atque imperfectas huiusmodi notularum quantitates ex primi asseverant praecedentem quantitatem circulo: quum perfecta numerositate disposita sit: vel semicirculo si imperfecta: ac reliquas subsequenter perfectas ternarii numeri caractere: Imperfectas binarii consyderantes: ²² ut si cantilena fuerit in modo maiori perfecto: et minori perfecto et tempore perfecto composita: his noscatur signis. O33. ²³ Si autem in modo maiori perfecto: et minori imperfecto ac tempore perfecto hoc ordine O23. ²⁴ In modo autem maiore perfecto: et minore perfecto ac tempore imperfecto his signis. O32. ²⁵ Verum quum cantilenam deducunt in modo maiore imperfecto: et minore perfecto ac tempore imperfecto haec signa notulis praeponunt. C32. ²⁶ Si autem in modo maiore imperfecto: et minore imperfecto et tempore perfecto haec signa describunt. C23. Atque ita diversimode singula signa singulis figurarum quantitatibus referendo. ²⁷ Quod quum duo tantum signa praeponunt modum ipsum minorem et tempus intelligi voluerunt: ut modum minorem perfectum et tempus perfectum hoc modo. O3. Et modum minorem perfectum atque tempus imperfectum hoc modo. O2. ²⁸ Sunt insuper et qui non modo ipso ternarii vel binarii numeri caractere tempus perfectum vel imperfectum declarant: sed et sesquialteram quoque vel duplam in semibreuibz consyderant proportionem. Rursus modum minorem imperfectum et tempus imperfectum his duobus monstrant signis. C2. Modum vero minorem imperfectum et tempus perfectum hoc modo. C3. ²⁹ Nos autem haec predictarum quantitatum signa duximus reprobanda. cum apud Philosophum *Frustra fiat per plura quod fieri potest per pauciora.* ³⁰ Nam si unico signo duabus scilicet trium temporum pausis perfectus modus maior ab imperfecto discernitur: imperfectus vero nullo signo: sed sola ipsius figura probatur. ³¹ Atque eadem consyderatione Minor ipse perfectus modus unico signo: sola videlicet trium temporum pausa (ut pote habitu quodam) percipitur. Imperfectus nullo (tanquam privatione) sed sola propriae figurae descriptione consyderatur: ³² Constat diversa signa diversis quantitatibus eiusdem nominis non esse describenda: sed ipsis tantum perfectis instituenda. ³³ Inde etiam est quod cum veteres musici atque recentiores: circulum et semicirculum perfecto atque imperfecto tempori ascripserint eos a modorum nos consyderatione seiungimus. ³⁴ Rursus quod ternarii ac binarii numeri characteres sesquialteram ac duplam proportionem apud nonnullos inconsyderate efficere credantur: quibus in primo quarti rationabiliter dissentio ad omnem tollendam haesitationem: eas minoris modi vel temporis quantitatibus: ³⁵ alienas existimo. ³⁶ Verum Musici quantitates ipsas perfectas

Philosophus

Musici

Geometrae

in figuris ipsis certa et continua quantitate descriptis: Geometrica convenientia significari voluerunt. ³⁷ Sunt enim primae ac potissimae: consyderationes apud Geometras: punctus: circulus et linea. [-f.bbir-] ³⁸ Quod cum punctus minimum quoddam sit et continuae quantitatis initium ³⁹ velut unitas in numeris: et sonus in musicis: circulusque ac linea puncti ipsius aggregatione concrescant: vim quandam perfectionis in continuis noscitur pernotare: nam unumquodque (ut tertio capite deductum est) perficitur minimo sui generis. ⁴⁰ Hinc musici ipsi ad minorum figurarum perfectam quantitatem describendam quam prolationem vocant: ipsum signo utriusque temporis inscribendum instituerunt. ⁴¹ Ipso autem circulo quod perfecta figura sit: perfectum ut diximus tempus brevibus ascripserunt. ⁴² Inde et perfectum minorem modum in longis Ipsa trium intervallorum pausa computandum tradidere: ⁴³ Demum perfectam maximarum quantitatem: quod maior in ipsis modus consistat: duabus ipsis trium spaciorem pausis mathematice declararunt.

De Prolatione. Caput nonum.

Prolatio perfecta, prolatio imperfecta

¹ Prolatio est essentialis quantitas semibrevibus ascripta divisionem monstrans totius in partes propinquas. ² Consimilem enim caeteris essentialibus quantitibus retinet partitionem. ³ Alia namque ternariam in semibreui recipit sectionem dividens ipsam in tres minimas: quam perfectam vocant: Alia binariam duas tantum unicuique semibreui minimas ascribens: hanc imperfectam dicunt. ⁴ Sunt et qui ternariam ac perfectam huiusmodi prolationem appellant maiorem: Minoremque binariam. quod mihi non placet: cum penes unam figuram scilicet semibreui utraque prolatio consyderetur: non enim semibrevis semibreui dissimilis est: ut est maxima longae: quibus et maior et minor modus singillatim inesse noscitur: ⁵ Placuit tamen antiquorum nonnullis prolationis huiusmodi consyderationem et semibrevibus et minimis ascribere: ⁶ maiorem namque prolationem semibrevibus divisibilibus in minimas: minorem minimis in seminimas: nam et minimam tris in partes aequas figurabiles describebant: ut monstrat Anselmus: qua re: eam quae semibrevibus inesset maiorem dicebant prolationem: minorem vero minimis ascripserunt: ⁷ Moderni autem ternariam ipsius minimae divisionem ommiserunt minimam ipsam eiusque anfractus binariae tantum ascribentes divisioni. ⁸ Perfectam Itaque prolationem punctus temporali signo inscriptus declarare consuevit. Imperfecta vero deficiente huiusmodi puncto facile consyderatur. ⁹ Nonnulli duabus minimarum pausis contiguis notulis cantilenae connumerandis perfectam prolationem exprimere consueverunt. ¹⁰ Sunt et qui divisionis punctum ante vel post minimam notulam vel inter duas positum: perfectae prolationis signum putant: cum minimam notulam cui apponitur propinquiori semibreui applicet ternaria divisione computandam: perfectione prolationis computata. ¹¹ quod et si ternariam punctus huiusmodi indicet minimarum computationem: plerumque tamen in prolatione perfecta disponitur numerus ternarius in minimis: ubi ipso divisionis puncto ad huiusmodi cognitionem non opus fuerit: [-f.bbiv-] ¹² puta quum tres semibreves seu tres minimas in cantilena disposuero: omnis enim semibrevis tris minimas continet in prolatione perfecta: atque tres ipsae minimae simul computantur: nec ibi quidem competit divisionis punctus: qua re si potissimum ac solum esset perfectae prolationis signum non admitteretur semibrevis perfecta: sicut est similis ante sibi similem: quod esset inconveniens. ¹³ Constat igitur punctum signo temporis interpositum perfectae prolationi ab auctoribus ascriptum fuisse: ¹⁴ inde et prolationem sine tempore.

Anselmus

atque modum maiorem sine minore: et minorem item sine tempore in cantilenis constitui non posse notissime compræhendi potest.¹⁵ Perfectionem itaque utriusque modi atque prolotionis signa ipsa tanquam habitus quidam probant.¹⁶ Imperfectionem vero ipsae secum figurae deferunt deficientibus signis. Secus utrumque tempus namque Perfectum circulo Imperfectum semicirculo: ut utrobique posset per punctum perfecta notari Prolatio: declarari solent.¹⁷ At Prolationes huiusmodi his demonstrantur exemplis.



[ex. 118]

De Partibus figurarum. Caput decimum.

¹ Figurarum Alia dicitur pars propinqua. Alia remota. Alia remotior. Alia remotissima. ² Pars propinqua est illa in quam immediate resolvitur suum totum. ut longa respectu maximæ et brevis respectu longæ: et Semibrevis respectu brevis: atque minima respectu semibrevis. ³ Pars remota est illa inter quam et suum totum unica media naturali ordine intercidit: ut Brevis respectu maximæ [-f.bbijr-] quas inter sola longa residet: Atque semibrevis respectu longæ: quibus sola brevis interponitur: Et minima respectu brevis quæ solam semibrevis intercipiunt.

⁴ Pars remotior est illa inter quam et suum totum duæ notulae maiores naturali ordine disponuntur ut Semibrevis respectu maximæ quæ (extremitate concepta) longam et brevem medias circumcingunt. ⁵ Pars remotissima est illa inter quam et suum totum tres figurae maiores naturaliter resident ut minima respectu longæ: quibus longa brevis et semibrevis naturaliter intercluduntur. ⁶ Idem quoque iudicium deducitur de anfractibus minimæ respectu singularum figurarum. ⁷ Ex huiusmodi namque consyderatione constat maximam figuram semper esse totalem: ac diesim semper partialem: sex vero reliquas scilicet longam: brevem: semibrevis: minimam: seminimam: et semiminimam totales et partiales. ⁸ Quod cum tres illi anfractus a minima diminuti ternariam non recipiant sectionem: ultra minimam nullam proponemus minorem figuram imperfectibili consyderationi: ⁹ namque minima ipsa apud neotericos ternariam claudit divisionem. Quare quinque tantum prioribus figuris accidentia ipsa musicae figurabilis ascripta sunt.

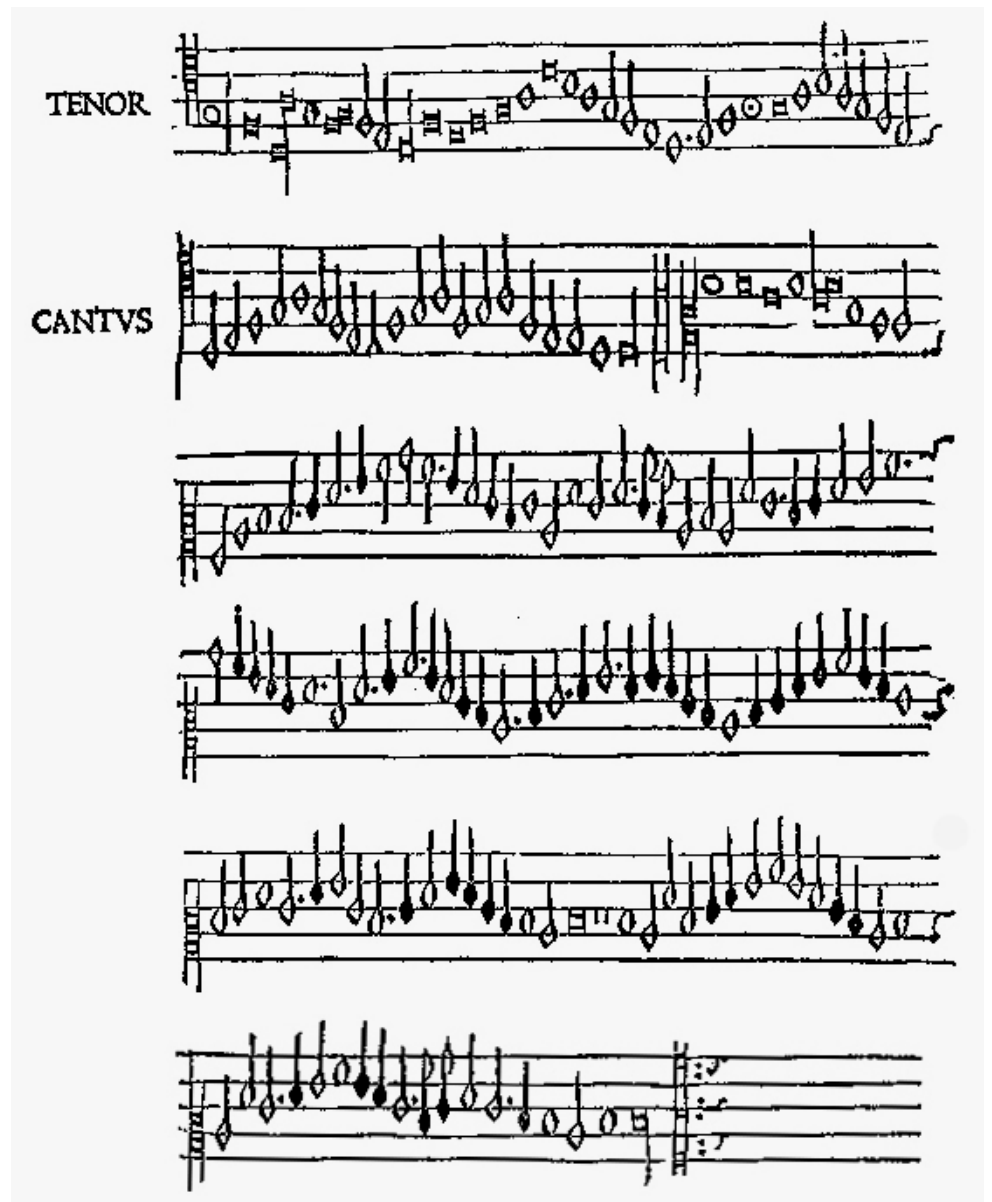
De Imperfectionibus figurarum. Caput undecimum.

¹ Imperfectibilium figurarum. Alia patiens tantum. Alia tantum agens. Alia agens et patiens est. ² Figura patiens tantum est sola maxima: hæc cum a diversis possit figuris multimode imperfici: nullam unquam

Primum notabile,
 Secundum notabile,
 Anselmus,
 Imperfectio

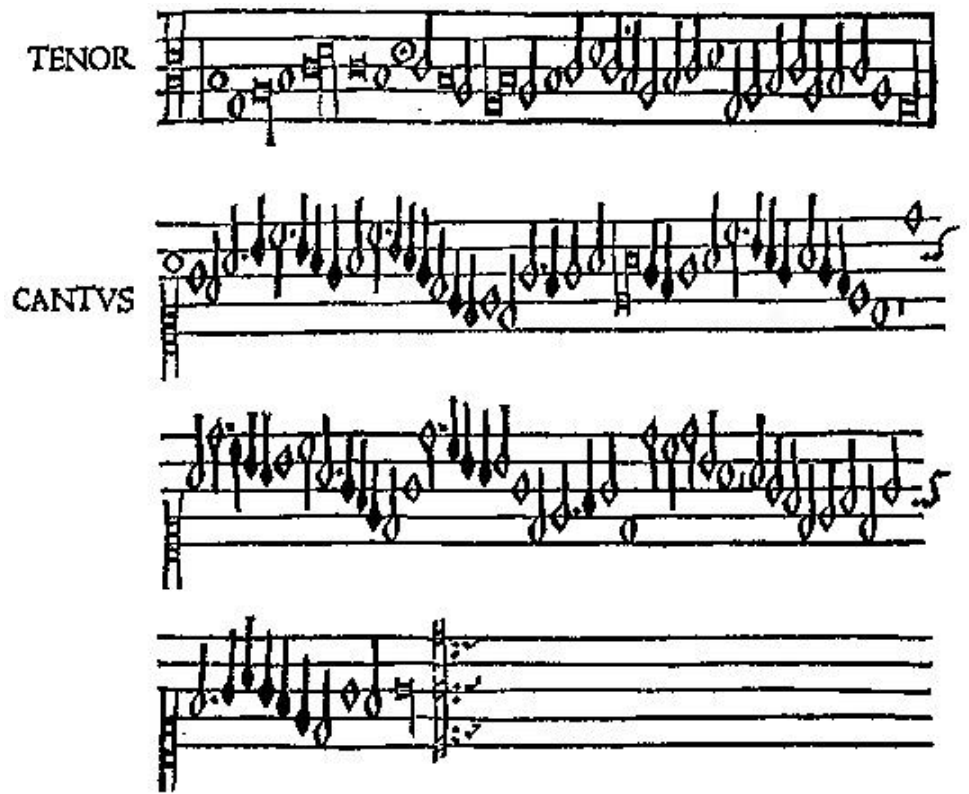
figuram imperficit: namque maiorem in quantitate figuram nusquam praecedat aut sequitur in cantilena: cui possit tanquam pars tertia imperfectibilis applicari. ³ Inde duo sunt generaliter annotanda. ⁴ Unum quidem: notula imperficiens semper minor erit sua imperfectibili. ⁵ Alterum: Imperfectibilis figura semper est in numerositate suae perfectae quantitatis consyderanda: vel saltem eius pars si quo ad ipsam imperficiatur. ⁶ quod et Anselmus in tertia musicae suae dieta his verbis asseruit. ⁷ Quantitas autem detractio est pars tertia mensurae quam ea notat figura a qua detrahitur: sistunt siquidem mensurae divisionem in ternario. ⁸ Est igitur Imperfectio reductio quaedam tertiae partis ad plus ad suum totum: secundum ternariam eius positionem prius in ipso consyderatam. ⁹ Verum dispositis in cantilena figuris secundum propriam binariae ac imperfectae quantitatis rationem: eas plerumque certo augmentationis puncto perornant: quo dimidia uniuscuiusque figurae quantitas superexcrecit: hinc ternariam sectionem acquirunt: ipsi aequipollentes perfectioni. ¹⁰ Figura autem agens tantum est unica videlicet minima quae et si alias puta semibreves in prolatione perfecta imperficiat quoniam ternariam propriae quantitatis resolutionem ipsa non patitur ab altera numquam potest imperfici. ¹¹ Figura autem agens et patiens est quae imperficere potest et imperfici. [-f.bbijv-] ¹² Sunt enim tres: Longa: Brevis et Semibrevis. potest enim unaquaeque et maiorem imperficere et a minore imperfici. ¹³ Omnis enim figura imperfectibilis potest vel a parte ante: vel a parte post tantum: vel ab utraque imperfici. ¹⁴ Quocirca figura habens tertiam partem tris in partes aequas indissolubilem (puta semibrevis perfectae prolationis cuius tertia pars est ipsa minima ternariam non implens divisionem) potest ab una tantum imperfici parte. ¹⁵ Omnis insuper notula quae imperficitur applicatione suae tertie partis abstractae dicitur imperfici quo ad totum. ¹⁶ Quod quum imperficatur per reductionem abstractae tertiae partis suae partis propinquae dicitur Imperfici quo ad partem propinquam a parte sua remota. ¹⁷ Atque eodem modo figura potest imperfici a parte remotiore quo ad partem remotam. Et a parte remotissima quo ad partem remotiorem ut maxima figura a minima in prolatione perfecta. ¹⁸ Generaliter item musici posuere notulam omnem ante sibi similem (perfectione quantitatis disposita) semper esse perfectam: nec ullo unquam casu reductione partis eius abstractae imperfici posse. qua re ante maiorem vel minorem figuram Imperfectibilis ipsa notula necessario disponetur. ¹⁹ Tria quidem sunt quae imperfectibilem figuram imperfectam esse demonstrant. Numeralis imperfectio. Punctualis divisio: et Notularum plenitudo. ²⁰ Quo ad primum igitur. Quotiescumque notulae minores ante vel post maiorem describuntur: diminuta aut superflua ternaria notularum numerositate: tunc maior ipsa imperficatur a propinquiori minore (nisi haec ad alias prius reduceretur) vel a propinquioribus remotis partibus: vel remotioribus: vel a propinqua et remota: atque ita diversimode: ut hoc constat tenore.

Tria sunt signa
 imperfectionis,
 Prima imperfectionis
 cognitio



[ex- 119]

[-f.bbiiijr-]²¹ In hoc (ut percipitur) tenore: prima brevis imperficit longam sequentem a parte ante quo ad totum quia pars eius tertia est et propinqua.²² Prima vero semibrevis imperficit brevem precedentem a parte post quo ad totum.²³ Duae autem ipsae minimae inter brevem et longam posita brevem ipsam a parte post imperficiunt quo ad totum: quae et si eius partes remotae sint: cum propinquae eius parti aequivaleant: solius propinquae partis effectum producere noscuntur.²⁴ Longa ambas ipsas minimas sequens imperficitur quo ad totum a parte post a prima brevi.²⁵ Prima brevis sub signo temporis perfecti et perfectae prolationis imperficitur a parte post quo ad totum scilicet a parte propinqua: et quo ad partem scilicet a parte remota: quae ipsius partis propinquae est tertia pars.²⁶ Rursus imperfectibilis figura post imperfici a parte ante et a parte post simul quum scilicet ante ipsam fuerit sola tertia pars suae propinquae partis et post ipsam similiter sequatur pars tertia alterius partis propinquae: [-f.bbiiijv-]²⁷ tuncque dicitur imperfici quo ad partes: qua re compluribus modis secundum musicorum institutionem ipsae possunt imperfici figurae ut hoc tenore lucide comprobatur.



[ex. 120]

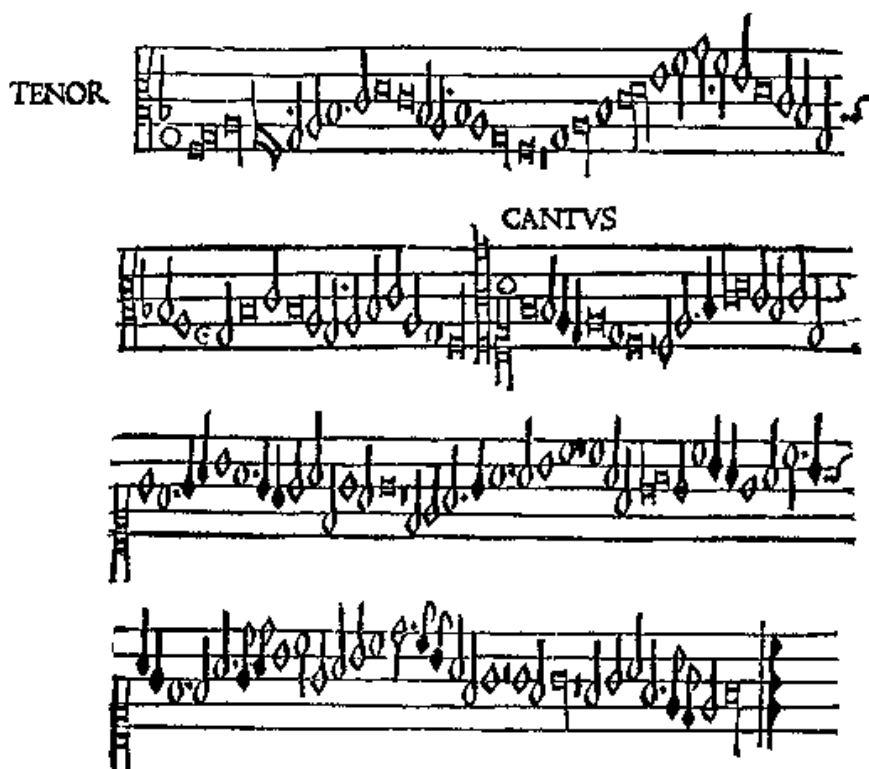
²⁸ In hoc tenore prima semibrevis imperficit longam sequentem a parte ante quo ad partem propinquam: nam semibrevis ipsa partis propinque ipsius longae pars est tertia. ²⁹ Item et semibrevis sequens ipsam imperficit longam a parte post quo ad ipsius longae partem propinquam. ³⁰ Consimili etiam consyderatione pernotatur prima brevis sub signo perfecti temporis atque perfectae prolationis descripta: namque a partibus remotis videlicet minimis quo ad duas partes propinquas a parte ante et a parte post imperfici declaratur. ³¹ Prima duarum longarum coniunctarum non imperficitur: quoniam similis ante sibi similem non potest imperfici. ³² Secunda longa imperficitur a parte post quo ad totum scilicet a parte propinqua quae est brevis: ³³ et brevis ipsa imperficiens imperficitur etiam a semibreui subsequente quo [-f.bbiiijr-] ad totum. ³⁴ Est interim intelligendum similem notulam ante sibi similem numquam imperfici posse de similibus figuris corporaliter separatis quae et totales sunt: non autem de unitis in toto quoniam figurae unitae puta duae breves temporis perfecti in longa modi minoris imperfecti consideratae: tunc enim et si brevis ante brevem consyderetur possunt imperfici. ³⁵ Quod quidem accidit quum figura imperficitur a parte ante et a parte post quo ad ambas partes: ut constat etiam in longa praepositi tenoris a parte ante et a parte post a duabus ablatis semibrevibus diminuta. Et in brevi temporis et prolationis perfectae a duabus ipsis circumductis minimis imperfecta. ³⁶ Verum si similis ante sibi similem unico corpore consyderata imperfici non posset: nulla unquam esset imperfectibilis figura a parte ante quo ad partem propinquam seu etiam remotam. ³⁷ quod facile potest ex seipso unusquisque consyderare.

Gulielmus

³⁸ Non est insuper admittendum solam minimam posse aliam figuram imperficere nisi in dispositione perfectae prolationis. ³⁹ quamquam Gulielmus de Mascandio brevem temporis perfecti et imperfectae prolationis a sola minima imperfectam posuit: quod absurdum est: namque notula vel a tertia sui parte: ut longa minoris ac perfecti modi ab una brevi vel a tertia parte partis suae dimidia

ut longa imperfecti modi et temporis perfecti ab una semibreui vel a tertia suae tertiae partis parte: ut brevis temporis perfecti et perfectae prolationis a sola minima: solet imperfici.⁴⁰ Sunt et qui brevem temporis perfecti atque perfectae prolationis a duabus minimis simul praecedentibus vel simul sequentibus imperfici velint: quod nisi duae ipsae minimae dictam brevem contiguam imperficerent quo ad totum cuius ipsae sint pars propinqua scilicet tertia per alterationem secundae: ut accidit in secundo tenore de alteratione: et complurimis cantilenis: non admittitur. vel (quod parum est in usu) nisi prima minima imperficeret primam semibreui unitam: et secunda tertiam per reductionem.⁴¹ Asseritur insuper figurae tris in partes ternarias divisibilis: quum a parte ante et a parte post a partibus remotis quo ad partes propinquas imperficitur: primam tunc partem propinquam unitam imperfici a parte ante quo ad totum: et tertiam a parte post.⁴² Secundam vero huiusmodi unitam in sua perfectione remanere quod in prima longa precedentis tenoris a duabus ipsis semibreuibz circumventa percipi potest.⁴³ Verum si huiusmodi figuram tris in partes propinquas ternarias divisibilem duae eius partes remotae praecesserint: unaque eam pars remota consequatur: tunc dicitur imperfici quo ad omnes eius partes propinquas.⁴⁴ ut quum fuerint duae minimae ante brevem temporis perfecti et perfectae prolationis: unicaque ipsam sequatur: prima tunc ipsarum duarum minimarum imperficit ipsam brevem quo ad primam partem propinquam: secunda quo ad secundam: et sequens minima ipsam imperficit brevem quo ad tertiam partem propinquam.⁴⁵ Adde quod si duae ipsae minimae praecedentes imperficerent ipsam brevem quo ad totum: cuius ipsae sint tertia pars per alterationem secundae minimae: tunc sequens minima imperficiet ipsam quo ad tertiam partem propinquam a parte post: et secunda pars propinqua perfecta est.⁴⁶ Atque ita brevis ipsa integra novem minimas continens: huiusmodi detractio: [-f.bbiiijv-] quattuor propriae quantitatis minimas relinquit.⁴⁷ Consimili item consyderatione complures consentiunt notulam maiorem tertia sui parte diminui: quam quo ad totum imperfectam dicunt: ⁴⁸ inde et tertia parte partis propinquae: quo scilicet ad partem: rursus et tertia parte alterius partis propinquae quo ad ipsam partem: ⁴⁹ Insuper ipsam imperficiunt quo ad partes remotas: ita ut pars maior et auctior quantitatis ipsius figurae quam dimidia ab ipsa figura per huiusmodi imperfectionem retracta sit: ⁵⁰ ut si a longa modi minoris perfecti: et temporis perfecti atque perfectae prolationis quae viginti ac septem continet minimas abstraxero brevem perfectam scilicet tertiam eius partem novem minimas deducentem. Inde semibreui tertiam scilicet partis propinquae partem tribus minimis ductam. Rursus et alteram semibreui alterius partis propinquae partem tertiam tris minimas complectentem. Item et minimas quattuor ab ipsis quattuor relictis semibreuibz: ita ut ex viginti ac septem minimis quas longa ipsa integra iure containeret decem ac novem reducibili abstractione ablatae sint.⁵¹ Verum variae huiusmodi imperfectionis consyderatio parum in lucem prodiit et usum. quam potius evitandam esse duximus quam probandam: quoniam imperfectio est abstractio partis tertiae vel minoris applicandae ad suum totum: ad implendam ternariam quantitatis divisionem.⁵² Id enim natura fert ut quum tertiam partem alicuius totius auferimus: binaria relinquatur partium consyderatio.⁵³ qua re omnis figura in sua perfecta quantitate secundum scilicet ternariam propinquarum partium aggregationem disposita: si tertiae suae partis abstractione imperficitur imperfecta existat necesse est: binariaeque inhaereat divisioni tanquam imperfectae eius quantitati substituta.⁵⁴ Figura autem imperfecta in duas tantum perfectas partes propinquas divisibilis:

a parte ante et a parte post quo ad ambas partes dicitur imperfici: quum scilicet unica eius pars remota ipsam praecesserit: unicaque ipsam fuerit subsecuta. ⁵⁵ Atque item quum ambae ipsae partes remotae ipsam imperficientes simul praecesserint simulve fuerint subsecutae: sive simplices et disiunctae: sive ligatae existant: prima primam imperfectibilem imperficit partem: secunda secundam: quod pleriquae asseverant in notationibus cantilenarum: ut presenti tenore notissime percipitur.



[ex. 121]

[-f.bbvr-] ⁵⁶ In hoc tenore: prima longa imperficitur a parte post quo ad ambas partes propinquas a duabus sequentibus ligatis semibrevis: ⁵⁷ quarum prima primam brevem unitam a parte post imperficit secunda secundam. ⁵⁸ Secunda longa imperficitur a parte ante quo ad ambas partes propinquas a duabus praecedentibus semibrevis: quarum prima primam brevem unitam a parte ante: secunda secundam imperficit. ⁵⁹ Tertia longa imperficitur a parte ante et a parte post quo ad ambas partes propinquas. namque precedens semibrevis primam brevem unitam a parte ante imperficit. ⁶⁰ sequens vero semibrevis secundam brevem unitam a parte post imperficere denotatur. ⁶¹ Quarta longa est perfecta quo ad ambas partes propinquas: quoniam est ante sibi similem non unitam: licet sit minoris modi imperfecti. ⁶² Quinta longa imperficitur a parte post quo ad ambas partes propinquas coniunctas: a semibrevis et a duabus consequentibus minimis: ⁶³ nam prima semibrevis primam brevem coniunctam a parte post imperficit. ⁶⁴ Duae autem minimae (quantitas semibrevis) secundam brevem unitam similiter a parte post imperficiunt. ⁶⁵ Verum prima brevis: sequens imperfici temporis

Secunda
cognitio

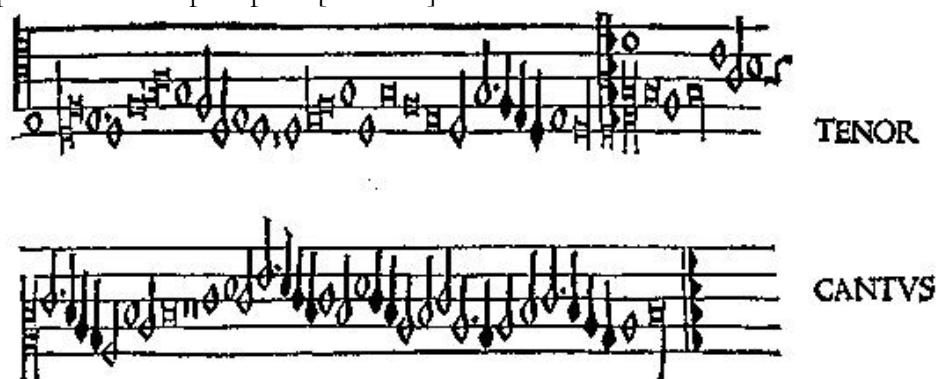
imperfectionis

et perfectae prolationis signum imperficitur a parte ante et a parte post quo ad ambas partes propinquas unitas: quarum primam a parte ante secundam a parte post imperfici constat. ⁶⁶ Sequens autem brevis a parte post tantum quo ad ambas partes imperficitur a duabus minimis sequentibus: quarum prima primam partem unitam secunda secundam imperficit a parte post. [-f.bbvv-] ⁶⁷ Quo ad secundum. Quotiescumque punctus divisionis alicui notulae sive pro seipsa tantum: sive pro se et alia vel aliis apponitur. Ipsa tunc notula imperficit maiorem precedentem vel sequentem si possit imperfici: ut hoc monstratur tenore.



[ex. 122]

⁶⁸ In hoc tenore: tertia brevis imperficitur a parte post quo ad totum: quod monstrat punctus divisionis primae semibrevis postpositus. ⁶⁹ Quarta brevis imperficitur a parte ante quo ad totum: quod lucide indicat punctus divisionis antepositus duabus minimis ipsam precedentibus. ⁷⁰ Punctus vero divisionis inter duas semibreves ultimis brevibus interiectas descriptus quintam ipsam brevem a parte post et sextam a parte ante declarat imperfici. ⁷¹ Si autem maior illa figura precedens vel sequens ipsam minorem cui appositus fuerit punctus non fuerit imperfectibilis: ⁷² tunc ipsa minor reducetur sive transferetur ad priorem notulam ubi regulariter ternaria possit numerositate coniungi. ⁷³ Idem quoque quum minor notula sine puncto maiorem praecesserit: quae imperfici non possit. tunc enim minor ipsa ad priorem transferetur locum ternaria connumeratione perficiendum: ut presenti tenore percipitur. [-f.bbvir-]



[ex. 123]

⁷⁴ In hoc tenore: punctus inter tertiam et quartam semibrevis positus quartam ipsam tertiae brevi ligature sequentis connumerandam esse demonstrat cum nec primae nec secundae adici possit: quia similis

ante sibi similem (ut expositum est) non potest imperfici.⁷⁵ Eadem etiam ratione: semibrevis precedens tres ultimas breves disiunctas sine puncto reducitur et imperficit tertiam ipsam brevem.⁷⁶ Idem quoque sumetur iudicium quum appositus fuerit divisionis punctus alicui brevi respectu longarum in minori modo perfecto: et alicui longae respectu maximarum in maiori modo perfecto: nec non et alicui minimae respectu semibrevium in prolatione perfecta.⁷⁷ Ac si etiam sine puncto transferendae sint ad distantiores figuras imperfectionis eiusmodi receptibiles.⁷⁸ Quid dicendum si quattuor semibreves dispositae fuerint inter duas breves temporis perfecti?⁷⁹ dico secundum antiquos primam ipsarum semibrevium esse reducibilem et connumerandam brevi ipsam praecedenti quam imperficit a parte post quo ad totum: potissime quum brevis quattuor ipsas semibreves sequens fuerit perfecta scilicet vel puncto perfectionis punctata: vel ante sibi similem posita.⁸⁰ Secus autem si ipsa brevis sit imperfectibilis idest possit imperfici: tunc enim brevis prima quattuor ipsas precedens semibreves erit perfecta ex se ipsa: et quarta semibrevis imperficiet brevem sequentem a parte ante quo ad totum.⁸¹ Laudo tamen ad hesitationem tollendam: precedentem huiusmodi brevem ex se ipsa perfectam puncto perfectionis esse describendam: nisi divisionis punctus inter tertiam et quartam semibrevem fuerit appositus.⁸² quod presentis tenoris comprobatur descriptio.

[-f.bbviv-]

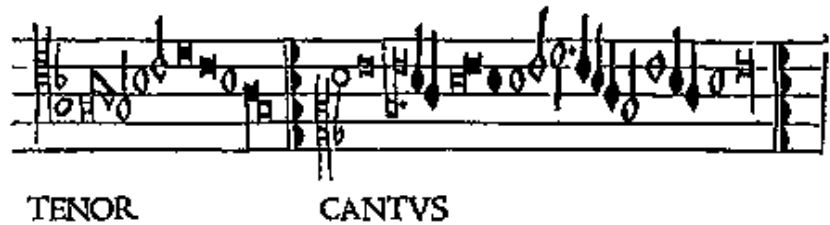
TENOR

CANTUS

[ex. 124]

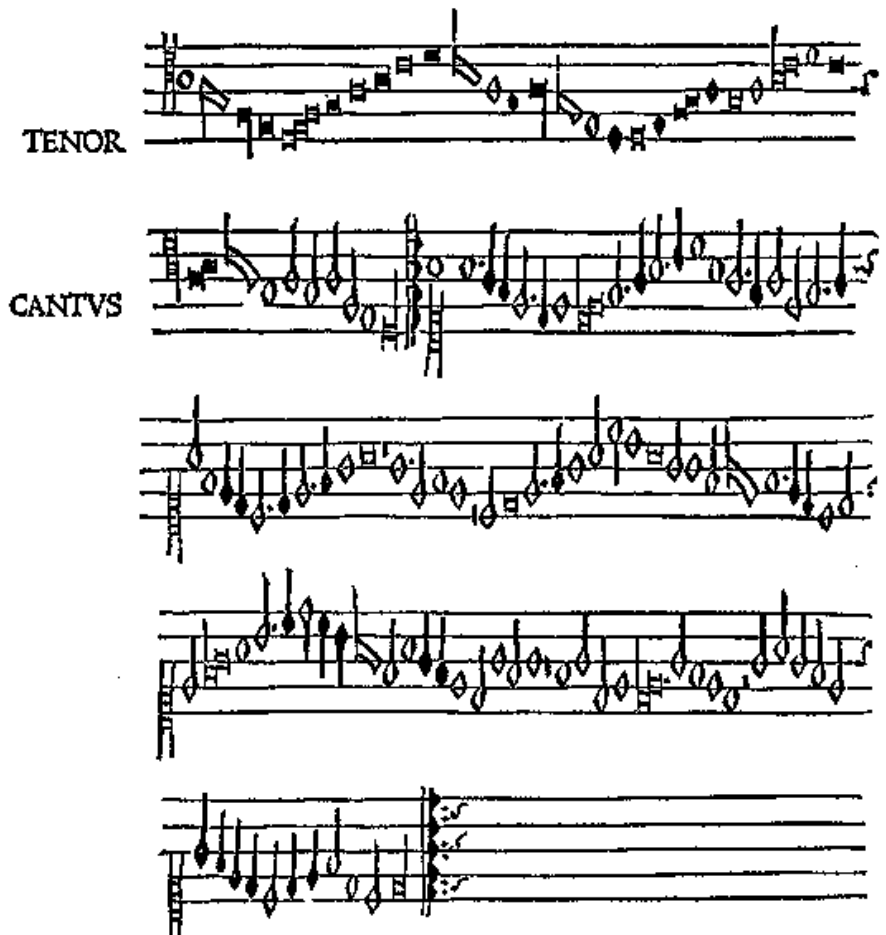
⁸³ In hoc tenore Prima brevis imperficitur a prima semibrevi: quia secunda brevis imperfici non potest. ⁸⁴ Tertia brevis imperficitur a parte post quo ad totum a prima semibrevi eam sequente. ⁸⁵ Quarta brevis est perfecta. ⁸⁶ Quinta brevis imperficitur a parte ante quo ad totum a semibrevi ipsam immediate precedente. ⁸⁷ Sexta brevis perfecta est: quia est ante sibi similem. ⁸⁸ Septima brevis perfecta est puncto perfectionis notata. ⁸⁹ Octava brevis imperficitur

a parte ante quo ad totum a precedente semibreui. ⁹⁰ Nona brevis perfecta est quia ante sibi similem sedet. ⁹¹ Decima brevis perfecta est: quia ternarius integre numerus semibreuium subsequitur inter ipsam et punctum divisionis deprachensus. ⁹² Ultima brevis imperficitur a parte ante quo ad totum a semibreui eam precedente: quod indicat punctus ipse divisionis semibreui ipsi antepositus. ⁹³ Idem quoque sentiendum est [-f.bbviijr-] de quattuor minimis duabus semibreuibz perfectae prolationis interpositis: et de quattuor brevibus inter duas longas modi minoris perfecti descriptis. ⁹⁴ Si autem brevem temporis perfecti et imperfectae prolationis immediate consequantur sola minima et unica semibrevis: tunc brevis illa non poterit imperfici a tertia sui parte propinqua eam immediate sequente quo ad totum: quoniam pars ipsa propinqua sequens scilicet quantitas semibrevis est distincta in dissimiles partes non copulativas: in minimam videlicet et in dimidiam sequentis semibrevis partem ut presens tenor ostendit.



[ex. 125]

⁹⁵ Quo ad tertium. Quotiescumque in ternaria ac perfecta quantitatis aceruatione notula impletur: tunc de tertia propriae quantitatis parte imperficitur: ⁹⁶ cui pars ipsa tertia consimili plenitudine succedat necessum est: qua quidem plenitudine sola reductio comprobatur. ⁹⁷ Nec refert si immediate an mediate pars ipsa tertia reducibilis maiorem tanquam suum totum precedat aut sequatur: dummodo perficiendae numerositatis gratia ad ipsam reducat maior. ⁹⁸ Solet namque ad maiorem partem tanquam ad suum totum minor semper pars ipsa deduci. ⁹⁹ quod presenti tenore percipitur. [-f.bbviijv-]



[ex. 126]

¹⁰⁰ Quum enim tres similes figurae implentur mediate vel immediate: tunc prima pars unita secundae notulae ad primam reducitur: secunda tertiae sequenti plenae ad proficiendam ternariam divisionem applicatur. ¹⁰¹ Sunt et qui longae notulae dimidum implent corpus: ultimam brevem in ipsa deprachensam a tertia sui parte subsequente imperfectam considerantes: ¹⁰² quae [-f.bbviijr-] et si vacuum areae in altera eius parte spacium habeat: in altera plenum: mea nihilominus sententia ad id significandum longa ipsa non admitteretur: quia vacuum et plenum per naturam mirum in modum inter se repugnant: nec unam et eandem rem demonstrant: iccirco maluerim ambas ipsas breves vacuum scilicet et plenam distinctis corporibus figurabiliter pernotari: quod tamen abstrusissimam non exigit disputationem: ¹⁰³ quandoquidem arbitrio scribentium haec apposita esse manifestissime constat. ¹⁰⁴ Solent et figurae imperfectae quantitatis consyderatione dispositae plaeunque describi plenae: quas musici sesqualterae diminutioni aequifacere solent: ut in quarto monstabitur ubi de ipsa sesqualtera amplissime disputatur. ¹⁰⁵ Verum si unica huiusmodi figura: aut duae tantum: ipsa fuerint plenitudine descriptae: dimidia (quod rationale est) tanquam primariae scilicet duplae proportioni subsistentes propriae quantitatis parte minuuntur: ut posuit Bonadies preceptor meus. ¹⁰⁶ Fuit insuper apud veteres musicos usus notulas omnes in suis essentialibus quantitibus consistentes: describere plenas. eas vero quae accidentaliter imperficiebantur vacuas pernotabant.

De Puncto. Caput duodecimum.

¹ Punctus est minima et indivisibilis quantitas cuiuscumque continui.

² Convenientius autem punctum dicimus minimum quoddam signum quod notulis accidentaliter praeponitur vel postponitur vel interponitur: continuae quidem quantitatis principium ut lineae vel circuli.

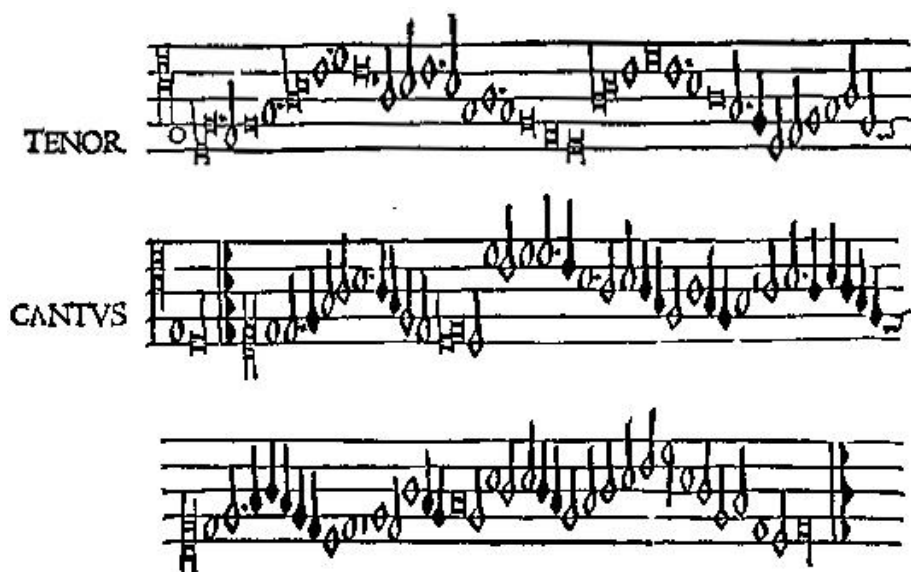
Bonadies

Punctus divisionis

Punctus transportationis

Punctus divisionis

³ Est enim duplex punctus scilicet divisionis et perfectionis. ⁴ Punctus divisionis est qui praepositus vel postpositus alicui notulae ipsam nec auget nec minuit: sed ad praecedentem vel sequentem eam indicat applicandam et connumerandam: pro perficienda ternaria in notulis divisione. ⁵ quod quidem dupliciter accidit: mediate scilicet et immediate. ⁶ Dicitur enim notula mediate per punctum precedenti vel sequenti connumerari et applicari quum punctus ipse cuius notulae praepositus vel postpositus ipsam dividit: propinquiore vel propinquiore praecedentibus vel sequentibus minime connumerandam. ⁷ hunc propriae transportationis seu translationis punctum decet appellari: cum notulam cui appositus est ad distantiores figuras transferat computandam. ⁸ Immediate autem applicare dicitur quum notula ipsa cui appositus fuerit punctus: propinquiore seu propinquiore notulis connumeratur. ⁹ quem proprie voco punctum divisionis: ut hoc monstratur tenore. [f.bbviijv-]



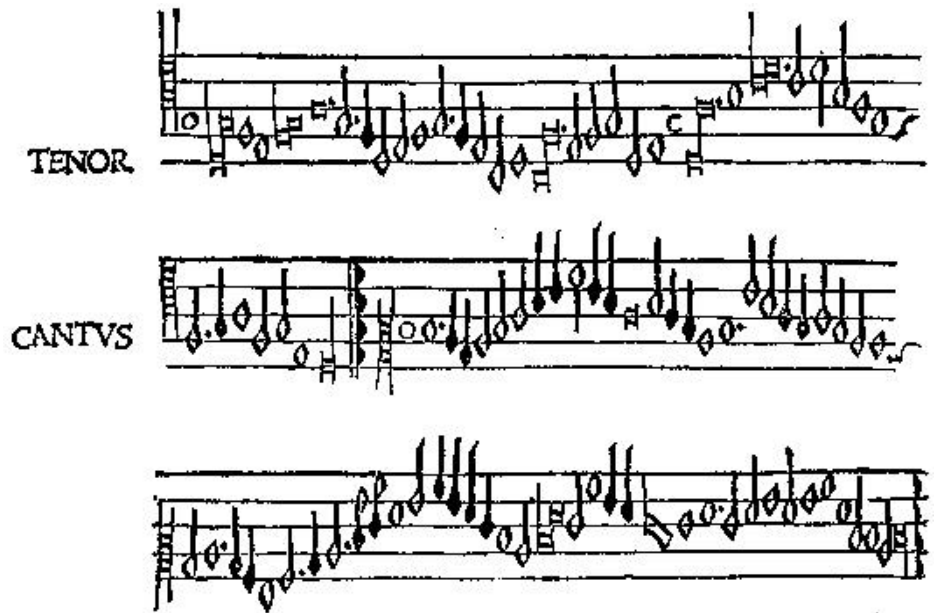
[ex. 127]

¹⁰ In hoc tenore: punctus post primam semibreve sequentem primam breve appositus: semibreve ipsam brevi ipsi ad perficiendam temporis acceruationem indicat applicandam. ¹¹ Punctus vero ante semibreve immediate precedentem secundam breve: ipsam eidem connumerari facit ad ternariam temporis divisionem perficiendam. ¹² Verum punctus ante eam semibreve quae immediate precedit tres breves consequenter positas appositus: semibreve ipsam ad ultimam illarum brevium monstrat esse transferendam: ipsique ad perficiendam ternariam temporis divisionem connumerandam. ¹³ Non enim primae brevi neque secundae semibrevis ipsa potest applicari: nam similis ante sibi similem non potest imperfici. ¹⁴ Punctus autem inter duas semibreves duabus brevibus interpositas descriptus: primam semibreve primae brevi: secundam secundae in divisione comprobatur applicari. ¹⁵ Advertendum quoque est quod punctus transportationis notulam cui apponitur: non ad anteriores notulas sed ad posteriores: ad priorem scilicet quem possit acquirere locum: transferendam instituit. ¹⁶ Sunt et qui notulam huiusmodi transportandam duobus utrinque punctis circumveniunt ut hoc tenore percipitur



[ex. 128]

[-f.ccir-] ¹⁷ Punctus itaque divisionis notulis tantum in suis perfectis quantitatibus deductis apponitur. ¹⁸ hinc quum longae notulae fuerit appositus maiorem perficiet modum: si brevi minorem: si semibreui tempus: si minimae prolationem. ¹⁹ Maximae autem non adhaeret punctus talis: cum nulla maior describatur figura cui maxima ipsa conducatur tanquam pars tertia. ²⁰ Punctus autem perfectionis est qui postpositus alicui notulae ipsam perficit: tris in partes aequas divisibilem reddens. ²¹ Hic item duobus modis consyderatur. ²² Primo quum alicui notulae in sua quantitate perfecta dispositae apponitur: tunc enim et si a minore eam praecedente vel sequente posset imperfici in propria facit perfectione remanere: atque iccirco perfectionis nuncupatur punctus. ²³ Secundo quum postponitur alicui notulae quae secundum imperfectam suam quantitatem disposita sit: tunc enim notulam ipsam recto propriae quantitatis dimidio noscitur augere: qua re augmentationis punctum vocant. ²⁴ qui cum notulam ipsam ternaria divisione perornet perfectae eam aequifaciens figurae: perfectionem quandam sibi vindicare presumpsit: hinc et perfectionis punctum vocant. ²⁵ quod praesenti tenore discernitur. -f.cciv-]



[ex. 129]

²⁶ In hoc tenore punctus appositus primae brevi ipsam in sua facit perfectione remanere: ²⁷ quae nisi perficeretur a puncto, posset a tertia sui parte, scilicet a minima punctata, cum subsequente seminima imperfici. ²⁸ Idemque facit punctus appositus tertiae brevi. ²⁹ Punctus autem appositus secundae brevi sub signo temporis imperfecti ipsi augmentum praestat dimidii propriae quantitatis: tris in partes aequas eam resolubilem monstrans. ³⁰ Atque idem efficit punctus appositus tertiae semibreui sub eodem signo: ipsam enim adauget integro suae quantitatis dimidio: ternariae eam subiiciens divisioni: qua re semibreui perfectae prolotionis dicitur aequipolere. ³¹ Hoc idem et maximis et longis appposito huiusmodi puncto evenire continget: quae in sua perfecta quantitate dispositae propriam perfectionem obtinebunt: in imperfecta vero augmentum suscipient. ³² Consideratur plerumque unus atque idem et divisionis et augmentationis punctus: puta quum postpositus fuerit semibreui immediate subsequenti brevem temporis perfecti imperfectibilem: indeque statim consequantur minima sola ac duae semibreves quovismodo: tunc enim punctus ipse et semibreve brevem commensurat: et dimidio suae quantitatis eam adauget. ³³ Inde et divisionis et augmentationis punctus huiusmodi comuniter vocitatur. ³⁴ Solam itaque praepositus notulis punctus divisionem: postpositus vero et divisionem et perfectionem poterit pernotare. ³⁵ Sed neque notula puncto perfectionis [-f.cciijr-] ornata (quod nunnulorum pace dixerim) imperfectionem tertiae aut quotaecumque partis suae sibi ipsi conducendae poterit sustinere. cum perfectio et imperfectio invicem contrariae sint et contraria in eodem subiecto Philosophus non addmittit.

De Alteratione. Caput tertiumdecimum.

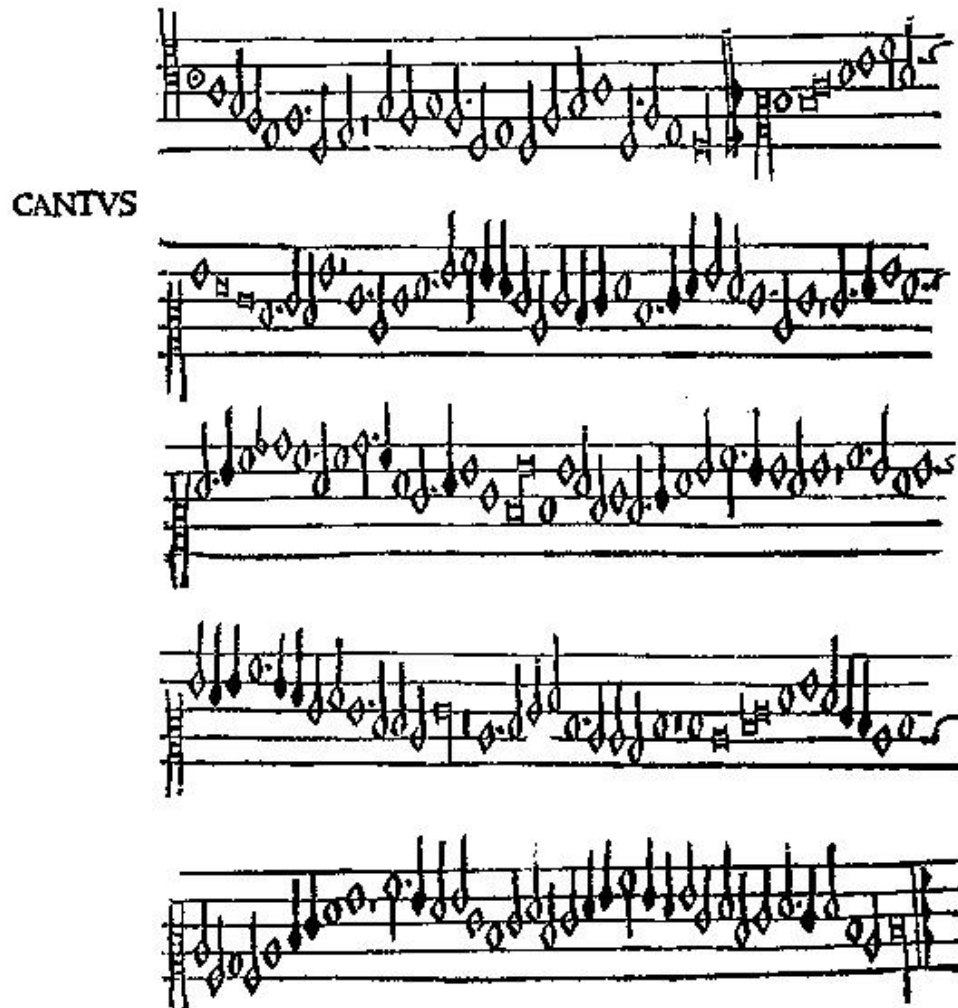
¹ Alteratio in figuris mensurabilibus dicitur apud Ioannem de Muris proprii valoris secundum notulae formam duplicatio. ² Dicta enim est alteratio quasi alterius actio.

³ Evenit quidem notulis in sua perfecta quantitate dispositis: atque in imperfecta quum sunt propinquae partes sui totius perfecti: ut semibrevis imperfectae prolotionis in tempore perfecto: et Brevis temporis imperfecti in modo minori perfecto: sicque huiusmodi. Minima enim alteratur ad perficiendam perfectae prolotionis divisionem. Semibrevis autem ad perfecti temporis divisionem perficiendam alteratur.

Philosophus

Ioannes de Muris

Brevis ad perficiendam modi minoris perfecti numerosam integritatem alteratur. Longa ad modi maioris perfecti ternariam consyderationem implendam solet alterari. ⁴ Quotiescunque duae tantum minimae inter duas semibreves perfectae prolationis: vel inter duarum ipsarum semibrevium figuratas quantitaes: puta inter duas pausas semibreves: vel inter semibrevem et pausam seu inter pausam et semibrevem reperiuntur secunda semper alteratur: duarum aequivalens quantitati minimarum: nisi punctus divisionis fuerit ipsis interpositus. ⁵ Idemque accidit quum duae semibreves duabus brevibus perfecti temporis vel earum quantitatibus includuntur: ⁶ Similiter et quum duae breves inter duas longas minoris modi perfecti vel inter earum quantitates descriptas reperiuntur. ⁷ Itemque quum duae longae inter duas maximas modi maioris perfecti vel inter earum figuratas quantitates descriptae sunt: secunda semper alteratur: nisi (quod praedictum est) punctus divisionis interiectus sit. ut presenti pernotescit tenore. [-f.cciijv-]



[ex. 130]

[-f.cciijr-] ⁸ Si autem pausa alicuius figurae et figura similis ponantur inter duas maiores

ut premissum est: tunc aut pausa precedit figuram: aut figura pausam. ⁹ Si pausa praecedat figuram: ipsa figura alteratur. ¹⁰ Si autem figura pausam praecesserit non eveniet alteratio: cum secunda semper alteretur et non prima: et pausa nequaquam possit alterari. ¹¹ Fuere tamen qui et pausas alterationi ascripserunt: quos comunis musicorum scola repraehendit. ¹² Duo insuper potissima sunt quae non primae duarum notularum sed secundae alterationem concessere. ¹³ Primum quod distincto duabus aequis quantitibus chordae sonorae intervallo maior semper erit in secunda parte proportio quam in prima: tanquam respectu finis: cui maiorem et perfectiorem ascribere solent partem. ¹⁴ Id clare comprobatur Arythmetica medietas continua diapason intervallum in chordotono duabus aequis differentiis scindens. ¹⁵ prima namque et gravior pars diatessaron epitritam: secunda diapenten hemioliam continebit. ¹⁶ Secundum est quod prima duarum huiusmodi notularum puta semibrevium ad hoc ut duplum propriae quantitatis assumeret in alteram posset formam transmutari: nam quadrata figura posset denotari. ¹⁷ Inde brevis diceretur: cui ad ternariam divisionem implendam secunda tunc semibrevis adhereret. ¹⁸ qua re decentius quadraret brevis figura a sequente semibrevis imperfecta quam ipsa prima semibrevis alterata. ¹⁹ Secunda autem huiusmodi semibrevis alteratur: quia ad hoc ut dupla sui ipsius quantitate concrescat alteram non potest sumere formam: ²⁰ namque si quadratam brevis suscipiat descriptionem: non duarum modo: sed trium semibrevium quantitibus aequabitur: cum similem tunc ante sibi similem quae imperfici non potest evenire contingat. quod cantor quisque ex se ipso potest facile contueri. ²¹ Est item advertendum quod quum duae similes notulae simplices seu ligatae imperficiunt aliquam maiorem figuram quo ad ambas partes in quas solas sit ipsa resolubilis: non ascribuntur alterationi, idest secunda illarum non alteratur. ²² Quod si duae ipsae minores imperficiunt ipsam maiorem quo ad totum resolubile tris in partes perfectas seu ternarias: cuius sint tertia pars: secunda illarum tunc alterabitur: ut monstratur exemplo. [-f.cciijv-]



[ex. 131]

²³ In presenti tenore secunda semibrevis sequens primam longam non alteratur: quia ambae ipsae semibreves non imperficiunt ipsam longam quo ad totum tanquam pars propinqua: cum ipsa sit in modo minori imperfecto: sed quo ad

ambas partes. ²⁴ Secunda illarum duarum semibrevium ante duas breves ligatas descripta alteratur: eo quod secunda sit inter distinctum valorem unius brevis et brevem. ²⁵ Secunda illarum duarum minimarum primam brevem sub signo temporis perfecti et perfectae prolationis immediate consequentium alteratur quia ambae ipsae minimae imperficiunt ipsam brevem: quo ad totum scilicet de tertia eius ternaria parte: quae propinqua vocitatur. ²⁶ Postremo notulam alteratam a parte ante imperfici ut Ioannes de Muris asserit: duximus impugnandum: cum nullo pacto tris unquam in partes sit divisibilis. ²⁷ ac similem a simili imperfici posse nusquam creditum sit.

[-f.cciiijr-] De Diminutione Caput quartumdecimum.

¹ Diminutio in mensurabili cantilena est abstractio certi valoris quantitativi ab ipsis figuris. Tribus enim modis solet a musicis demonstrari.

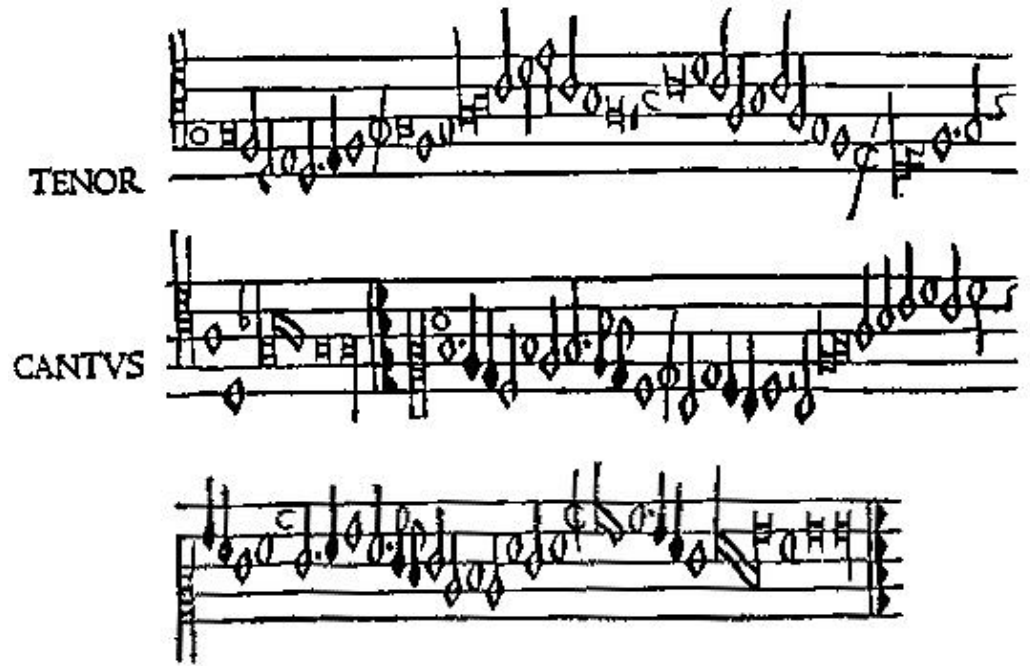
² Primo modo Canonice. Secundo Proportionabiliter. Tertio Virgulariter.

³ Canonice consyderatur diminutio quum figurarum quantitates declinant et variantur in mensura secundum canonis ac regulae inscriptam sententiam. Puta hac descriptione Maxima sit longa: Longa brevis et huiusmodi. ⁴ tunc maxima ipsa ponitur pro longa: Longa pro brevi: Brevis pro semibrevis. Semibrevis pro minima.

⁵ Atque item hoc modo diminutio a contrario sensu plerumque accipi solet: hoc scilicet canone Brevis sit maxima. Semibrevis longa: Minima brevis: sicque diversimode: ⁶ quod arbitrariae musicorum dispositioni conceditur: qua re improprie sumpta est huiusmodi diminutio: cum potius augmenti quam diminutionis producat effectum: ⁷ Hinc huiusmodi diminutionem dicimus variationem mensurabilis quantitatis: secundum primariam notularum institutionem. ⁸ Vel sic diminutio est propriae ac primariae quantitatis secundum notulae formam variatio. ⁹ Proportionabiliter sumpta diminutio est quae propriis numerorum characteribus certam proportionem probantibus constituitur. ¹⁰ Haec enim figuras ipsas minuit secundum dispositae proportionis consyderationem.

¹¹ Rursus improprie sumitur haec diminutio: quum scilicet minoris inaequalitatis proportio custoditur: ¹² tunc enim licet figurae augmentum suscipiant quantitatis: Diminutio tamen a contrario sensu: nec secus quam lucum Gramatici quod luce careat: ac piscinam quod piscibus sit privata: solet nuncupari. ¹³ Proportionabili autem huiusmodi diminutioni quartum figurabilis consyderationis librum ascribimus. ¹⁴ Virgulariter disposita diminutio est quae in hac mensurabili figurarum descriptione per virgulam signum temporis scindentem declaratur:

¹⁵ haec propriae temporali competit mensurae: non ipsis figuris: namque tali signo ipsa minuitur mensura: non notularum numerus. ¹⁶ Brevis enim temporis perfecti sive diminute sive integre deducatur tres semper continet semibreves integra perfectione servata. ¹⁷ Eodem quoque modo duas semper semibreves possidere pernoscitur brevis temporis imperfecti: etiam ipsi diminutioni subiecta: quod presenti notatur exemplo. [-f.cciiijv-]

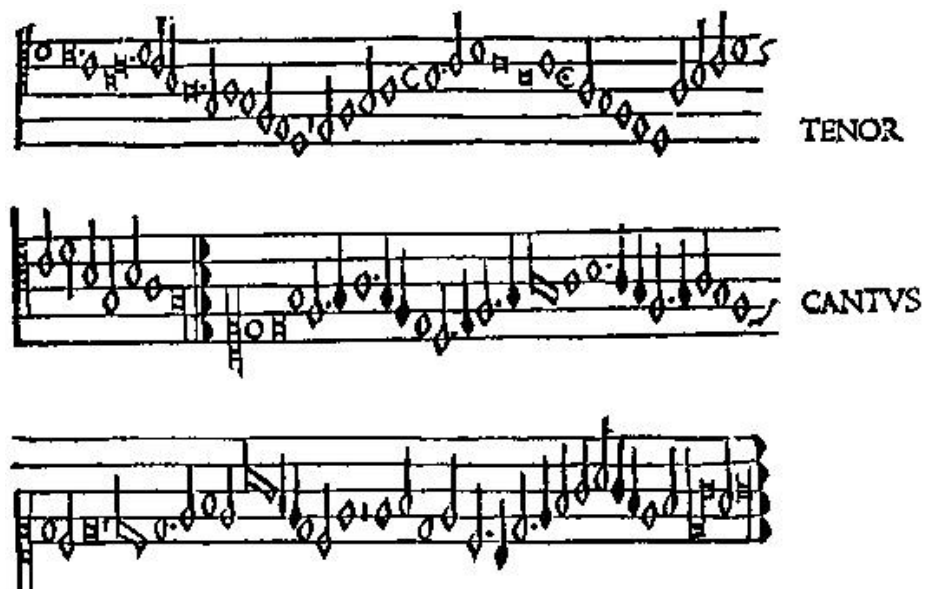


[ex. 132]

¹⁸ Verum cum dupla proportio caeteris et divisione et pronuntiatione sit proportionibus notior atque facillima: mensurae huiusmodi virgulariter consyderata diminutio: in duplo velocior: duplae scilicet aequipolens proportioni: solet a cantoribus frequentius observari.

De Sincopa Caput quintumdecimum et ultimum.

¹ Sincopa in cantilena mensurabili est reductio notulae ultra maiorem vel majores suas ad aliam vel ad alias quibus conveniat in connumeratione. ² Evenit enim sincopa in cantilenis quotiescumque per plures figuras proceditur sub diminuta connumerandarum notularum numerositate: sive binaria sive ternaria fuerit earum quantitativa dispositio. ut hoc tenore potest notissime comprahendi. [-f.ccvr-]



[ex. 133]

³ Convenere autem auctores minimam notulam ultra pausam brevem: per sincopam non esse transferendam: sed ultra pausam semibreve tantum (etiam raro) similiter notulam semibreve ultra pausam brevem raro: nunquam ultra pausam longae debere reduci.

⁴ Atque reliquas consimili ordine censuerunt esse consyderandas. ⁵ His tamen multi ex recentioribus cantilenarum compositoribus dissentiunt. ⁶ Non modo enim semibreve notulam ultra pausam brevem per sincopam ducunt: immo (quod distantius est) ultra pausam longae semibreve ipsam per sincopam statuunt transferendam: caeteras consimilibus translationibus disponentes.

⁷ Quod si nonnulla quae forte et ecclesiasticae et mensurabili institutioni necessaria existimes videntur omissa: Id industria factum putes. ⁸ Lectorum enim diligentia fretus eos siquidem existimo nihil quod ad huiusmodi institutionem pertineat ignoraturos: si haec ipsa studiose evolverint volumina. ⁹ Difficile est non reliqua esse nota: quibus omnia aut pleraque optime cognita fuerint.

Finis.

Franchini Gafori Laudensis Liber secundus Musicae actionis explicit foeliciter.

De Contrapuncto et eius elementariis vocibus. Caput primum.

¹ Harmonici modulaminis Genus auctore Baccheo est mos universum quid subindicans diversas in se habens ideas idest exemplaria: seu diversas cantilenae compositiones: quod quidem contrapunctum vocamus: quasi concordem concentum extremorum sonorum invicem correspondentium contraposis notulis: arte probatum. ² Hunc enim et si certis est regulis institutus: tanto tamen pulcherrimum aestimari licet: quanto evenerit usui nobiliori. ³ Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura: Namque Melodia ex vocibus constat et intervallis atque temporibus. ⁴ Vocum autem Alia pedestris qua scilicet orationes legimus et loquimur. Alia equestris qua poetica carmina secundum Arsim et thesim enuntiamus. Alia modulata qua et naturaliter et in instrumentis secundum harmonicam canentes aliquid operamur. ⁵ Haec enim voces certa dimensione determinata habent intervalla. Pedestres indiffinita. Equestres vero quasi quodammodo ex utrisque commixta. ⁶ Intervallorum Alia aequisonis vocibus extremis dupla dimensione intercluduntur. Alia consonis hemiolia et epitrita. Alia ex utriusque commixtis tripla dispositone atque quadrupla. Alia (minima quidem) sesquioctava. Alia rursus incerta irrationalique dimensione extremis vocibus concluduntur intervalla: quorum longiorem in *Harmonia instrumentali* prosequemur enarrationem: ⁷ De his item Guido sic scribit. *Ditonus et Semiditonus atque semitonium et si voces ad canendum coniungunt nullam tamen recipiunt divisionem.* ⁸ Irrationalia igitur et incerta dicimus huiusmodi intervalla: quae in chordotono a tribus primis multiplicibus seiuncta sunt: et a prioribus duabus superparticularibus segregata: cum omnem potissime melodicam consyderationem vel multiplicitati vel superparticularitati ipsi ascripserint Pythagorici. ⁹ Haec enim sunt huic arti convenientia [-f.ccviv-] Tritecordi scilicet incompositi: ac incompositi exachordi intervalla: ex quorum extremitatibus concordantiae proveniunt: quas (non abs re) surdas possumus appellare. ¹⁰ Coniunctorum igitur sonorum qui certa auribus conveniunt concordantia tres sunt differentiae. ¹¹ Alii enim sic invicem sunt compositi ut auribus tantum depraeherentur accommodati ut Tritachordum incompositum atque incompositum exachordum. ¹² Alii non solum auditui conveniunt sed similem quoque sibi ipsis sensum perficiunt ut diapente incomposita: atque incomposita diapasondiapente. ¹³ Alii vero in tantum devenere ut unicum videantur auribus sonum efficere: quamquam sunt inaequalis toni ut incomposita diapason atque disdiapason. ¹⁴ Verum Sonos qui solum auribus conveniunt Briennius emeles idest concinnos vocat. Symphonos vero qui iam similitudinis participes sunt. Sed qui iidem videntur homophonos vel Antiphonos. ¹⁵ Boetius autem Ptholomeo consentiens priores huiusmodi coniunctos sonos quod recte aurium iudicio ad melodiam aptentur emeles vocat: ¹⁶ Symphonos vero quasi iam similitudine participes ex superparticulari exquisitos consyderatione: consonos appellat. sed eos qui iidem videntur in multiplicitate consistentes: aequisonos nominavit. ¹⁷ Horum quidem omnium

Briennius

Boetius, Ptholomeo

Concordantiarum

Posteritas ipsa In contrapuncti arte distinctionem ita deduxit ut Antiphonas seu

Aliae perfectae,
Aliae imperfectae
Francho, Guido

Anselmus

Effectus et proprietas
Contrapuncti

Quid sit intervallum
Baccheus

Plato

Unisonus

aequisonas voces: perfectas dixerit contrapuncti species. Emeles imperfectas: atque Consonas medias: quod quidem et a Franchone assertum est: et a Guidone constat esse hac sententia declaratum: ¹⁸ Nullus sonus cum suo quinto perfecte concordat. Nullaque vox cum altera praeter octavam perfectam efficit concordantiam. ¹⁹ Finita insuper est Ars ipsa contrapuncti: quanquam cantilenae variantur. ²⁰ Non enim arbitraria et varia sunt eius mandata: sed communia atque nota. ²¹ Nam et si cantilenarum modos et diversitates ad infinitum variari contingat: non tamen differt Ars contrapuncti a caeteris artibus, quarum sunt finita mandata et comunia: ac paucis limitata cum ad Infinitum partialia et singularia procedant ut Anselmus asserit. ²² Quare in hac arte quanto figurae fuerint magis distinctae: auctiorque fuerit earum numerus: ipsis non confusus additamentis: quibus tamen apte quaequae voces ad melodiam dispositae valeant debitis temporibus decantari: eo habilis atque utilius ipsi cantores memoriae commendarent: ²³ Tradit itaque contrapuncti facultas coniunctos sonos concordantes per proportionabilem intervallorum mensuram. ²⁴ Intervalla vero cum sint quidam taciti transitus a sono ad sonum non sunt audibilia, ut Baccheus inquit, sed intelligibilia. ²⁵ Omnem igitur ordinatum arte concentum: quamquam vocis suavitas deest: septimo legum divus Plato longe meliorem putat quam quum est sine ordine.

[-f.ccvijr-] De Natura et denominatione specierum contrapuncti. Caput secundum.

¹ Species seu elementa contrapuncti in instrumentorum fidibus atque vocali concentu gravium acutorumque sonorum commixtionem qua harmonica consurgit melodia proportionabiliter consequantur necesse est. ² Quod et si unisono qui simplex et solius existit naturae minime contingat: tamen quod caeteris concordantiis (namque derivantur ab ipso) plurimum conferat augmenti: velut et numeris unitas: ac lineae punctus: musici ipsum unitatis loco observantes concordantiis concorditer ascripserunt. ³ Imposuere autem ipsis nomina a sonorum uniuscuiusque secundum diatonicum genus dispositorum numerositate. ⁴ ut ditonum quod tribus sonis constet tertiam dicant: Diapenten quinque vocibus ductam: quintam nominent: Diapenten cum tono sex sonis sextam appellent. Diapason octo sonis probatam octavam vocent atque reliquas eodem modo. ⁵ At concordantiarum huiusmodi Aliae simplices et primariae: quae scilicet inter septem essentialiores et discretos sonos concipiuntur ut Unisonus: tertia: quinta: et sexta. ⁶ Aliae replicatae et secundariae ut octava: decima: duodecima: et tertiadecima: ⁷ hae enim aequisonae sunt praecedentibus dupla dimensione conceptae: namque octava aequisonat unisono: decima tertiae: duodecima quintae: tertiadecima sextae. ⁸ Aliae triplicatae et tertiariae ut quintadecima: decimaseptima: decimanona: et vigesima: ⁹ Quintadecima enim aequisonat unisono et octavae. decimaseptima tertiae et decimae: decimanona quintae et duodecimae. Vigesima sextae et tertiadecimae. ¹⁰ Harum item concordantiarum Aliae mediam chordam sustinent consonam. Aliae minime. ¹¹ Earum vero quae mediam chordam sustinent consonam Aliae strictiore intervallo atque distantia ab extremitatibus disiunctam habent: Aliae longiore distantem. ¹² At quanto auctius et variabile fuerit medium ipsarum extremitatum

intervallum: tanto huiusmodi commixtio naturam percipiet harmoniae. ¹³ Quod si

sola chorda fuerit media (quamquam variabilis) puta in ea specie quam tertiam vocant cui quidem secunda vox sola medium prebet: ob sui simplicitatem ab harmonicae suavitatis natura longe disiuncta est. quam quidem primam in ordine coniunctarum ac concordantium vocum ponunt: quasi ab unisoni simplicitate prima concorditer discedens veluti binarius numerus primus ab ipsa unitate.

¹⁴ Quae vero vocum commixtiones nullam continent mediam chordam diatonice dispositam a contrapuncti lege recedunt: ut tonus et semitonium.

Tertia

¹⁵ Tertia itaque dupliciter disponitur ditono scilicet et semiditono: ¹⁶ quae licet (quum ditonalis est) semitonii subtractione in semiditoniaeam formam transmutetur (quum vero semiditoniaea est) superpositione semitonii in ditoniaeam convertatur: propriam tamen concordantiam atque naturalem eius denominationem non dicitur permutare. ¹⁷ verum quae ditoniaea est: tertia maiorem vocant a maiore eius intervallo: quae vero semiditoniaea tertiam minorem. ¹⁸ Atque iccirco huiusmodi varietate et incerta eius dimensione: tertiam ipsam vagantem et imperfectam contrapuncti speciem duxerunt appellandam. ¹⁹ At tertiam ipsam [-f.ccvijv-] minorem quam semiditoniaeam vel trihemitoniaeam asserunt distantiam convenire. Antiquorum diligentia natura duce ex permutatione generis diatonici in chromaticum incomposito maiore intervallo a singulo tetrachordo concordem excoepit: qua re ipsam nonnulli chromaticam vocant.

²⁰ Ditoniaeam vero tertiam incompositam enarmonicam dicunt quod rarissimum atque incompositum enarmonici tetrachordi intervallum circumveniat. ut tertio capite primi praetactum est: sed in Harmonia instrumentali haec latius explanabo.

Quinta

²¹ Ex variatione igitur huiusmodi tertiae: quae vel semitonii subtractione vel additione fit: certam constat generis in genus fieri permutationem. ²² Quinta autem quam diapente integra tribus scilicet tonis ac minore semitono ducta sesquialtera dimensione producit: mediam obtinet concordem chordam cum extremis.

²³ Componitur enim ex duabus primis simplicibus scilicet tertia minore atque tertia maiore concordii medietate servata. ²⁴ Inde suaviorem ducit extremitatum concordiam quasi quae certa imitatione harmonicae adhaereat medietati. ²⁵ Huius quidem medietatis chorda si in acutum exachordi intervallo fuerit intensa: acutiorem inter ipsas extremitates harmonica medietate concludet: diapason compositam perficiens aequisonantiam. ²⁶ Atque iccirco quod maius et potissimum huius harmonicae consistentiae intervallum diapente ipsa contineat quintae ipsi secundum diatonicum genus dispositae sesquialtera dimensio gratiorem atque suaviorem confert harmonici modulaminis formam. ²⁷ Sexta a sex chordis diatonice dispositis dicta, quoniam certam in chordotono dimensionem non acquirit imperfecta est. ²⁸ Chordotonus enim est chorda tenens omnes consonantias musicis proportionibus dispositas. ²⁹ Rursus sextam ipsam quattuor tonis ac minore semitono ductam maioris semitonii subtractione variari contingit atque minui quamquam propriam sonoritatem et denominationem non amittit:

Sexta

³⁰ diciturque altera maior: altera minor. ³¹ Sexta maior fit ex diapente et tono: Minor vero ex diapente et semitono. ³² Inde huiusmodi variatione sextam ipsam vagantem veluti et tertiam possumus appellare. ³³ Habet enim sexta solam chordam mediam et concinnam quae scilicet tertia est ad graviorem et diatessaron subsonat ad acutam.

³⁴ Diatessaron enim consonantia et si simplex ducta dissona sit: coniuncta tamen

concordi commixtioni concordem efficit cum extremis medietatem: quasi harmonicae medietatis proxima sit et particeps.³⁵ Plerumque autem sexta huiusmodi mediata quum scilicet media ad graviolem tertiam ditoniaeam sonuerit: mediam ipsam chordam aliquantulo postulat relaxari (quod instrumentorum edocemur experimento)³⁶ tunc enim certa soni continuatione quarta ipsa ad quintae participationem aliquanto suavis flectitur: et tertia ipsa maior aliquanto dirimitur subversa in minoris ac suavioris tertiae semiditoniaeae continuationem.³⁷ Non igitur incongruum est tertiam et sextam imperfectas et vagas concordantias nominare cum unius et eiusdem quodammodo sint consyderationis et progressionis participes.³⁸ Octava qua aequisonantem diapason quinque tonis ac duobus minoribus semitoniis dupla chordotoni dimensione constat esse deductam perfecta est contrapuncti species: et prima quidem harmonica medietate consistens.³⁹ Namque qua proportionem longior eius corda graviolem [-f.ccvijr-] sonum emittens brevioris quae acutissimum sonum efficit et aequisonum custodierit: eadem item intervallum seu differentia longioris et mediae quod diapente est: ad differentiam idest intervallum mediae et acutioris quae diatessaron implet: noscitur esse deductum.⁴⁰ Rursus maius intervallum quod maioribus numeris circumscriptum sit: maiorem obtinet consonantiam scilicet diapenten.⁴¹ Minor autem distantia paucioribus numeris ducta minorem scilicet diatessaron continet consonantiam.⁴² quod quidem harmonicae medietatis proprium est. ut in *Harmonia instrumentali* mathematicae declarabo.⁴³ Constat igitur medium esse constitutum harmoniae ut Petrus de habano interpretatur xii^o problemate partis harmonicae.⁴⁴ qua re cum prima sit ac minor diapason aequisonantia quae harmonice mediata est Aristoteles ipse decimo octavo problemate solam asserit perfecte consonare.⁴⁵ Ad haec inter gravissimam et mediam chordam: mediam quandam et concordem scilicet tertiam maiorem et minorem vicissim suscipit: quod cum quintae conveniat in ipsius consyderatione praetactum est.⁴⁶ Est Itaque octava harmonice mediata prima ac simplex illa harmonia qua musicus omnis concentus gratiole atque suaviore modulatione perfulget.⁴⁷ Decima autem quod ad tertiam octava est Ipsius tertiae sapit naturam: est namque imperfecta et vaga: cum subtractione semitonii minor sit: additione maior:⁴⁸ non enim recipit mediam chordam sonoram inter ipsam et octavam: quoniam prima species est ab ipsa discedens veluti simplex tertia ab unisono.⁴⁹ Tres enim medias sustinet sonoritates concordantes decima ipsa scilicet tertiam: quintam et octavam: Quae et si harmonicam consistentiam inter scilicet primam graviolem et quintam atque octavam concludunt: admixtione tamen vagantium imperfectarum scilicet tertiae ad graviolem: et sextae inter quintam et decimam ipsam acutioris dispositae: ipsam obtundunt et reddunt insuaviorem.⁵⁰ Nam unumquodque bene atque recte dispositum: quum quid difforme et incongruum susceperit propriae naturae patietur alterationem.⁵¹ Duodecima vero quintae aequisonans octo tonis constat ac tribus minoribus semitoniis:⁵² fit enim ex diapason ac diapente: quae quum solam octavam chordam mediam servaverit: duplam scilicet et sesquialteram sustinens dimensionem: harmonicae acquiescet medietati tripla et extremorum et differentiarum consyderatione deductae.⁵³ quod quidem probatur his numeris 12. 6. 4.⁵⁴ si enim 12. numerum gravissimae ac longiori chordae

quae est Γ ut ascripsero: ac numerum senarium eius octave scilicet Gsolreut: Inde

ipsi duodecimae quaternarium scilicet Dlasolre extremi ad se invicem termini atque Ipsae invicem differentiae una eademque proportionem servantur: nam quemadmodum duodecim ad quattuor triplam efficiunt proportionem: Ita differentia duodenarii ad senarium quae est senarius differentiam senarii ad quaternarium quae binarius est tripla comparatione custodit. ⁵⁵ Est item et maior proportio in maioribus numeris: Inde et maior consonantia: et in minoribus minor: quod (ut praediximus) harmonicae medietatis proprium est. ⁵⁶ Sustinet insuper et quintam chordam inter primam [-f.ccvijv-] et octavam harmonica medietate dispositam: ad quam duodecima ipsa octava est. ⁵⁷ Quod si tertiam ipsi interposueris chordam atque ipsius tertiae octavam quae scilicet ad primam decima est: quoniam surdae et irrationales sunt: suavitas ipsius harmonicae consistentiae suspendetur. ⁵⁸ Tertiadecima sextae naturam imitatur quippe quae octavo loco ab ipsa distat in acutum: ⁵⁹ est enim imperfecta et varia: minor quidem semitonii subtractione: ac maior additione: Mediatum autem concorditer a tertia: sexta: octava: et decima: harmonicae consistentiae suavitatem inficiens.

Tertiadecima

Quintadecima

⁶⁰ Quintadecima disdiapason aequisonans decem tonos et quattuor minora semitonia continet. ⁶¹ Omnem insuper harmonici modulaminis vim atque naturam sibi ipsi conservavit: namque septem harmonicae consistentiae scilicet diapason species sustinet et gubernat: qua re quindecim essentialium chordarum dispositionem perfectissimo systemati ascripsit antiquitas. ⁶² Haec iccirco continua solius chordae medietate disposita ob corpoream ipsam magnitudinem quam duabus aequis aequisonantis diapason dimensionibus sortita est Geometricae proportionalitati noscitur adiacere. ⁶³ Qua enim proportionem maior numerus medium servat: ea ipsa et medius ad minorem accedit. ⁶⁴ Ac rursus differentia maioris et medii ad medii atque minoris differentiam pari consyderatione relata est: quod Geometricae proportionalitatis proprium est. ⁶⁵ Ut quum longiorem chordotoni chordam cuius gravissimus sonus est videlicet Γut numero 16 pernotavero: eiusque octave scilicet Gsolreut numerum 8 ascripsero: atque item suae quintaedecimae quae est Gsolreut acuta quaternarium apposueram. ⁶⁶ Hac enim consyderatione 16 ad 8 duplam efficit proportionem diapason aequisonantiam instituentem. et 8 ad 4 similiter duplam. ⁶⁷ Rursus maiorum differentia scilicet 8 ad minorum differentiam quae est 4 duplam pariter probat habitudinem: ⁶⁸ Atque ita per proportionatos huiusmodi chordarum terminos soni ipsi intelligendi sunt: per differentias autem ipsa chordarum intervalla: ⁶⁹ nam sicut se habent invicem termini in dupla: Ita gravius et auctius intervallum ad minus et acutius. Sustinet item quintam chordam et duodecimam harmonicae mediatas atque suaviter consonas. ⁷⁰ Verum interposita tertia ac decima chorda suavissima huiusmodi harmonia auribus accedet obumbrata atque infecta. ⁷¹ Decimaseptima tertiae et decimae aequisonans: quintaedecima est ad tertiam: et octava ad decimam. ⁷² Est enim vaga et imperfecta: tertiae ipsius sonoritatem consequens: ⁷³ ac tertia: quinta: octava: decima: duodecima: et quintaedecima concorditer mediatum. ⁷⁴ Decimanona ad quintam disdiapason: ac diapason ad duodecimam aequisonat: ⁷⁵ sustinet enim tertiam: quintam: octavam: decimam: duodecimam: quintaedecimam et decimaseptimam concorditer mediatas.

Decimaseptima

Decimanona

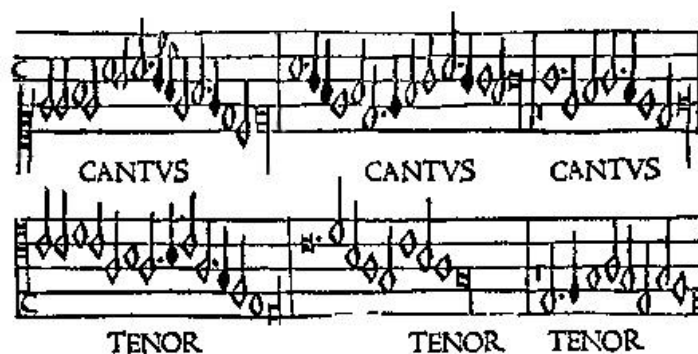
sextam: ac plurimas quidem sustinet medias concorditer chordas scilicet tertiam: sextam: octavam: decimam: tertiamdecimam: quintamdecimam [-f.ddir-] et decimamseptimam: ⁷⁷ verum quae quintamdecimam excedunt quoniam corpoream geometricae mediocritatis magnitudinem supervadunt: surdae quodammodo sunt et debiles a propriae sonoritatis natura aliquantulo destitutae. ⁷⁸ Reliquae autem sonorum coniunctiones insuaviter aurium sensum ledunt: ⁷⁹ quum simul extremae feriuntur chordae: puta secunda: et quarta simplex: et septima: ac quae ipsis simplicioribus aequisonant: Inde ab ipsis contrapuncti elementis disiunctae sunt. quippe quae in cantilenis (nisi velocissimo mensurae temporalis transitu) nullum consequuntur stabilem locum.

De Octo mandatis sive regulis Contrapuncti. Caput tertium.

¹ Quibus vero modi Ipsa cantilenarum elementa sese invicem consequantur octo regulis musici distinxerunt.

Prima regula

² Prima enim regula est quod principia uniuscuiusque cantilena sumantur per concordantias perfectas, videlicet vel in unisonum: vel in octavam: vel in quintamdecimam: seu etiam in quintam ac duodecimam: ³ quas et si perfectae minime sint: ipsa tamen suaviore sonoritate perfectis ascribunt. ⁴ Verum hoc primum mandatum non necessarium est: sed arbitrarium: namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus attribuunt. ⁵ Inde et imperfectis concordantiis cantilenarum exordia Plerique instituerunt. ut his exemplaribus comprobatur.



[ex. 134]

⁶ Prima enim huiuscae cantilena compositio per tertiam summit exordium. Secunda per sextam. Tertia per decimam: ⁷ quae et si imperfecta sunt concentus elementa: congrue tamen atque concorditer noscuntur huiusmodi principiis convenire.

Secunda regula

⁸ Secunda regula est quod duae perfectae species eiusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena consitui: [-f.ddiv-] puta duo unisoni: vel duae octavae: aut duae quintaedecimae: sive etiam duae quintae aut duodecimae: ⁹ quae et si perfectae non sunt: perfectis tamen (ob quam sortiuntur suavitatem) connumerantur: ipsarum regulas atque mandata servantes. ¹⁰ Haec enim regula non arbitraria est: sed legalis: omnem penitus exceptionem reiiciens. ¹¹ Nonnulli tamen sunt arbitrati duas quintas simul ascendentes vel descendentes pronuntiari posse: modo diversis protensae sint quantitibus et intervallis: vna scilicet perfecta: altera subtractione vel defectu semitonii diminuta: puta procedendo ab Are ad Elami: sive a proslambanomene ad hypatenmeson: Inde subsequenter et immediate ascendendo a mi gravi ad Ffaut: sive ab hypatehypaton: ad parhypatenmeson. ¹² quod mea sententia falsum est: Namque quintam semitonio diminutam quod maxima et nota sit huiusmodi diminutio: cantilena incongruam esse nemo dubitat. ¹³ Hinc diapenticarum specierum ordinem a Proslambanomene duci non patitur harmonica medietas diatonice disposita.

¹⁴ Tamen quinta ipsa (quod organistae asserunt) minimae ac latentis incertaeque

Tertia regula

quodammodo quantitatis diminutionem patienter sustinet quae quidem ab ipsis participata vocatur.

¹⁵ Tertia regula est quod inter duas perfectas eiusdem generis concordantias diversis vel consimilibus motibus intensas aut remissas: una saltem imperfecta concordantia: puta tertia vel sexta et eiusmodi: debet media constitui. ¹⁶ Plures item imperfectae similes: atque etiam dissimiles ut duae vel tres vel quattuor tertiae et una aut plures sextae: inter duas ipsas perfectas eiusdem generis: quandecenter disponuntur: quod presens monstrat exemplar.

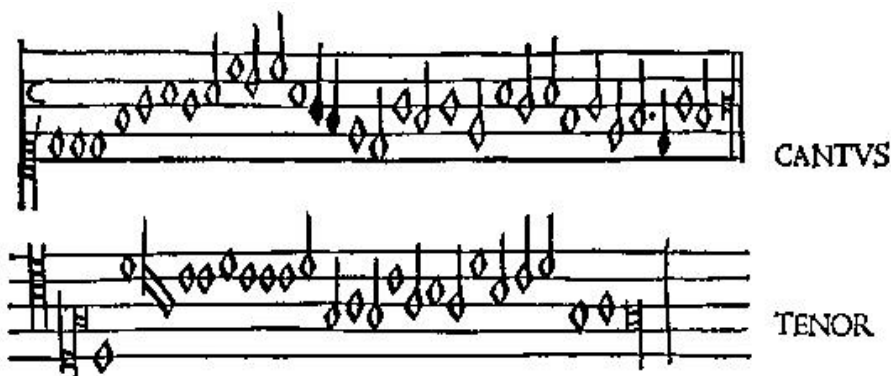


[ex. 135]

¹⁷ Contrapunctus autem solam inter duas eiusdem generis perfectas concordantias consimilibus motibus ascendentes vel descendentes discordantiam continens: puta secundam vel quartam aut septimam: sive discordantia ipsa diminutiore figura notata sit ut seminima vel semiminima atque etiam minima: sive maioris [-f.ddijr-] quantitatis temporalem figuram imitetur ut semibreve aut breve: non admittitur: ¹⁸ namque si discordantia patens ac nota contrapuncto non congruit: imperfectae concordantiae locum ac vicem obtinere non potest: ¹⁹ hinc et latens ipsa velocitate discordantia imperfectae huiusmodi concordantiae nequaquam poteri suffragari.

Quarta regula

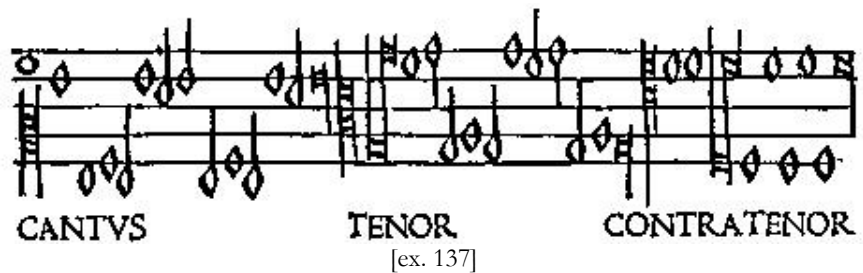
²⁰ Quarta regula est quod Plures perfectae et dissimiles concordantiae ascendentes vel descendentes possunt in contrapuncto consequenter deduci ut quinta post unisonum vel post octavam: et octava post quintam: ac reliquae eodem modo: ut hoc constat concentu.



[ex. 136]

Quinta regula

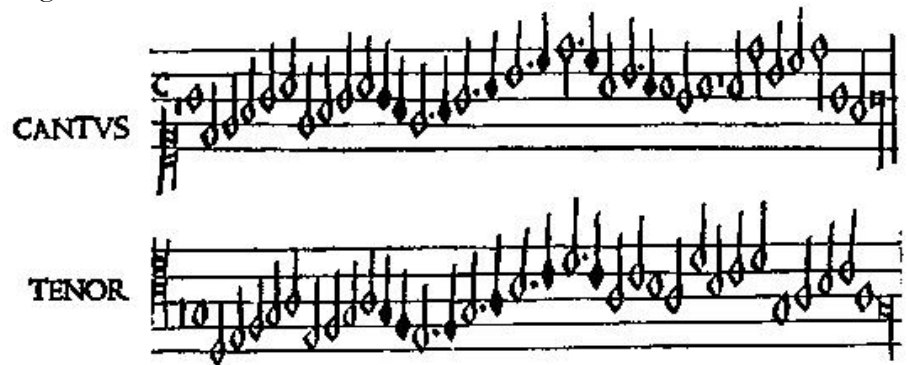
²¹ Quinta Regula est quod duae perfectae concordantiae similes possunt in contrapuncto consequenter et immediate constitui: modo dissimilibus procedant motibus atque contrariis ut si duarum octavarum prima in acutum sit protensa: secunda in grave remissa: et e converso. ²² Similiter quum fuerint duae quintae immediate succedentes quarum prima per thesim ducta sit: secunda per arsim: vel e converso: ut hoc probat exemplar.



Sexta regula

²³ In huius enim contrapuncti dispositione prima notula cantus videlicet partis acutioris est octava a tenore in acutum intensa: secunda vero est octava sub tenore [-f.ddijv-] remissa: quia per octavam remittitur et tenor intenditur per octavam. ²⁴ Prima item semibrevis contratenoris est quinta intensa supra tenorem. Secunda vero est quinta intensa supra cantum. ²⁵ Item ultima semibrevis seu penultima notula contratenoris est quinta remissa sub tenore. ²⁶ Ultima vero notula ipsius contratenoris scilicet longa est item quinta sed intensa supra tenorem. quod in omnibus fere cantilenis evenire contingit.

²⁷ Sexta regula est quod in contrapuncto partes cantilenae scilicet tenor et cantus atque contratenor debent invicem esse contrariae in motu: ut quum cantus ascendit: tenor descendat et econverso. atque contratenor eodem modo se habeat cum altera ipsarum partium. ²⁸ Est tamen haec lex arbitraria. ²⁹ Nam saepe et multum tenoris notulae notulas cantus ascendentes aut descendentes consimilibus motibus subsequuntur: similiterque in contratenore proceditur: ³⁰ quod potissimum evenit: quum partes cantilenae sese invicem iisdem motibus fugant atque figuris: ut haec cantilena declarat.



Septima regula

³¹ Septima regula est quod quando ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tanquam cantilenae terminationem: vel alicuius partis eius harmonicae: ad propinquiorem perfectam diversis utriusque partis motibus acquirendam concurrere necessum est. ³² Ut exempli gratia quum tenor et cantus sextam maiorem sonuerint videlicet diapenten cum tono: tunc ambo contrariis motibus procedentes scilicet tenor unica voce descendens: et cantus unica pariter voce in acutum intentus in octavam quae consyderata motuum contrarietate ipsi sextae propinquior est: illico convenient.

³³ Quod proprium est sextae maioris ad octavam scilicet transmeare. ³⁴ Minor vero sexta ad quintam frequentius revertitur unico motu: altera scilicet cantilenae parte immobili: altera mobili: contrariis vero motibus ad octavam item pertransit; ³⁵ Rursus quum cantus et tenor tertiam sonuerint: in unisonum (ducta prima motuum contiguorum contrarietate) convenient: [-f.ddiijr-] Atque item laxati in contrarium ambo ad quintam transferuntur. ³⁶ quod hoc concentu facile comprobatur.



[ex. 139]

³⁷ In hoc exemplo Cantus et Tenor in tertiam cum prima semibrevis in unisonum prolabantur ad semibrevis secundam. ³⁸ Et ex quarta semibrevis quae tertiam minorem sonat: contrariis motibus in quintam conveniunt cum quinta semibrevis. Et ex quinta semibrevis ad sextam semibrevis solo cantus motu (stante scilicet tenore) in minorem sextam convertuntur. ³⁹ Ex hac vero ad septimam procedentes semibrevis: motus solum cantus tenori stabili quintam conducit. ⁴⁰ Sed cum octava semibrevis solo item motu tensus immoto ipsi tenori minorem sextam ascribit. ⁴¹ Dehinc quum ambo ipsi contrariis motibus (toniaeo scilicet utrinque intervallo) ab invicem distrahuntur: nonam semibrevis in octavam ipsi sextae propinquiorem constituunt. ⁴² Atque ex undecima semibrevis in sextam similiter ducta ad octavam aequisonantem cum duodecima semibrevis contrariis prodeunt motibus. ⁴³ In caeteris quoque consimilem decet aggredi consyderationem.

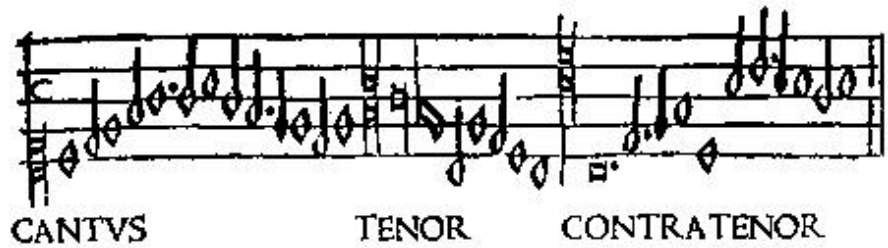
⁴⁴ Octava et ultimam Regula est quod omnis Cantilena debet finiri et terminari in concordantia perfecta, videlicet aut in unisono ut Venetis mos fuit. aut in octava aut in quintadecima: quod omnis musicorum scola frequentius observat gratia harmonicae mediocritatis perficiendae. ⁴⁵ Est enim Finis teste Philosopho uniuscuiusque rei perfectio.

Quae et ubi in contrapuncto admittendae sint discordantiae. Caput quartum.

¹ Quae vero in contrapuncto admittendae sint discordantiae brevi descriptione duximus exprimendum. ² Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequae respirantis: in contrapuncto discordantiae subiacerere non potest: ut artis posuere magistri. ³ similiter et brevem notulam discordantem non admittunt. corrumpit enim concentus naturam et suavitatem ipsa discordantia quum nota est. ⁴ Quae vero per sincopam et ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto. [-f.ddiijv-] ⁵ Id enim in omnibus fere cantilenis contingit: ut quum imperfectam continemus concordantiam: ex qua immediate per contrarios organizantium motus ad perfectam sibi propinquiorem proceditur: ⁶ tunc minima seu etiam semibrevis ipsam imperfectam immediate praecedens erit discordantia scilicet vel secunda quum ex tertia in unisonum pervenitur: vel quarta quum in quintam prodeunt: vel septima quum ad aequisonantem octavam prosiliunt. ⁷ Atque iccirco discordantia huiusmodi sincopata latet nullam auribus afferens lesionem: ut hoc percipitur exemplo.

Octava regula

Philosophus



[ex. 140]

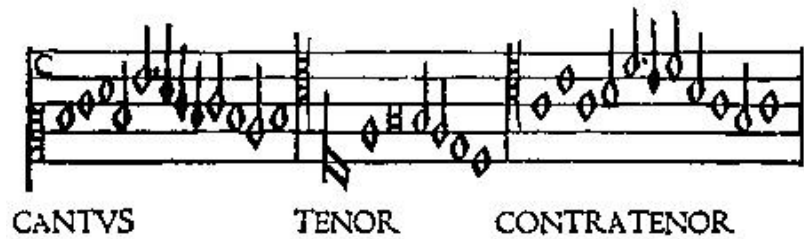
Donstable, Binchoys,
Dufay, Brasart.

⁸ In hoc concentu: prima minima cantus secundam efficit ad tenorem (patentem quidem discordantiam) Atque secunda pariter minima cantus quarta est ad tenorem notissime discordans: has ego raro concederem admittendas: ⁹ est enim nota ipsarum discordia quanquam velociter gradiens dimidium tantum semibrevis obtinet. ¹⁰ Complures tamen discordantem huiusmodi minimam atque semibreuem admittebant ut Donstable: Binchoys: et Dufay. atque Brasart.

¹¹ Ultima vero semibrevis cantus in duas minimas distincta: ¹² secundam minimam cum ultima semibreui tenoris septimam efficit discordem: sed latentem ducente sincopa. ¹³ Idem quoque comperies in ultima semibreui contratenoris: quam quum duas in minimas partitus fueris: secunda ipsarum ad ultimam tenoris semibreuem quartam discordem monstrabit sed latentem. ¹⁴ Qua re minimam huiusmodi atque etiam semibreuem discordantem: in contrapuncto admitti necesse est. ¹⁵ Est item et latens discordia in contrapuncto: praeter sincopatam: quae scilicet inter plures cantilenae partes concordem continetur et obtunditur. ¹⁶ Semibrevis autem in duplo diminuta et brevis in quadruplo ac reliquae eiusmodi: quod minimae figurae quantitati aequivaleant et si discordantes fuerint in contrapuncto poterunt sustineri.

De Consentanea suavitate quartae. Caput quintum.

¹ Sed quae ex quattuor coniunctis invicem sonis discordantia consurgit: Diatessaron scilicet consonantiam sonans: duobus locis admittitur in contrapuncto. ² Primo quum tenor et cantus octavam invicem sonuerint. [-f.ddiiijr-] ³ tunc medius qui contratenor dicitur in quintam supra tenorem: tribus scilicet tonis ac semitonio ductam dispositus: ab acutissimo sono qui octavam aequisonantem perficit ad graviorem: per quartam scilicet diatessaron distabit in grave: atque ita quarta huiusmodi inter contratenorem et cantum: quoniam harmonice mediata est optime concordabit: ut presens monstrat concentus.



[ex. 141]

⁴ In hoc concentu: prima notula atque item ultima contratenoris quintam supra tenorem et quartam sub cantu invicem consonas harmonica medietate constituit. ⁵ Secundo quum tenor et cantus procedunt per unam aut plures sextas: tunc vox media scilicet contratenor quartam semper sub cantu tenebit: tertiam semper ad tenorem observans in acutum. ⁶ Huiusmodi autem contrapunctum cantores *ad Faulxbourdon* appellant: in quo quidem medius ipse contratenor saepius notulas cantus subsequitur: diatessaronica sub ipsis depressione procedens: quod in psalmodiarum modulationibus a musicis frequentius observatur. ⁷ Atque ita quarta huiusmodi inter contratenorem et cantum etiam per semibreves et breves ac longas deducta in contrapuncto concorditer admittitur: ⁸ quod hoc concentu apertius declaratur.



[ex. 142]

⁹ Constat enim ex proposito concentu notulas omnes contratenoris per quartam a notulis cantus esse depressas: ac a notulis tenoris sextam ad cantum concludentibus per tertiam intentas: ¹⁰ sed per quintam in acutum protractae sunt ab his tenoris notulis quae cum cantu octavam seu diapasonicam simphoniam harmonica mediocritate concludunt. ¹¹ Inde concors noscitur huiusmodi cantilena. **[-f.ddiiijv-] Quare Quarta inter medium sonum et acutiorem concordat: discordatque inter medium et graviorem. Caput sextum.**

¹ Et si sexta per tertiam supra tenorem mediata quartam inter medium terminum concorditer sustinet et acutum: quoniam inter duas ipsas concordantias tertiam scilicet et sextam (quamvis imperfectas) disposita est ab ipsis tanquam minor a maioribus obumbrata. ² Id tamen noscitur etiam natura atque arte deductum. ³ Namque acutiores soni velocioribus motibus generantur. Inde et gravioribus quos tardior educit motus debiliores sunt.

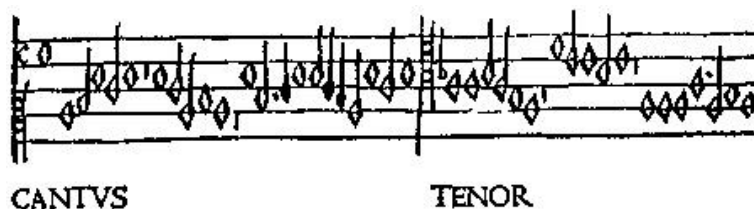
Boetius

Aristoteles

ut primo secundi *Theoricae* descripsimus. ⁴ Qua re et ipsa velocitate debilior effecta in acutum latet discordantia quartae. ⁵ Secus quum in gravioribus concipitur sonis: tunc enim nota est et ad aures iniucundam reddit sonoritatem: ob motuum tarditatem quam Boetius noster primo Musicae gravioribus sonis asserit inesse: Tarditas enim plus temporis naturaliter sibi vendicavit quam celeritas. ⁶ hinc potest in gravioribus sonis amplius discordari: consequenterque discordantia percipi magis nota: quod Aristotelis est vigessimoprmo Problemate partis harmonicae. ⁷ Iccirco in gravibus ipsis sonis quartae huiusmodi discordiam contapunctus non sustinet.

De conformitatae et diversitate tertiae et sextae. Caput septimum.

¹ Primas imperfectas simplicis ordinis concordantias tertiam scilicet et sextam in aequisonantis octave dispositione alternis constat motibus concreari. ² Dispositis namque duobus aequae per octavam distantibus sonis: quasi in tenore cum cantu: si per sextam remissus fuerit cantus: tertia illico disponetur supra tenorem intensa. ³ Quod quum in octavae eiusmodi dispositione graviolem chordam sexta intensam pertulerit: ad cantum item tertiam substituet maiorem scilicet vel minorem secundum diatonicam naturalemque tonorum ac semitoniorum progressionem. ⁴ Addo (quod auctius est) medium nervum in harmonica diapason consistentia dispositum unico motu ambas ipsas generare ad extremes. namque quum per tertiam remissus fuerit tertiam efficiet ad graviolem et sextam ad acutiolem. ⁵ Quum vero semitono aut tono medius ipse sonus fuerit intensus: tertiam ad acutiolem: et sextam ad graviolem comprobabit. ⁶ Remissus insuper cantus ab octava per tertiam maiorem vel minorem: in sextam illico minorem aut maiorem declinabit. ⁷ Similiter et tenor quum octavam sonuerit sub cantu si per tertiam ascendat: sextam probabit ad cantum: quod diligente huius compositionis examine pernotescit.[f.ddvr-]



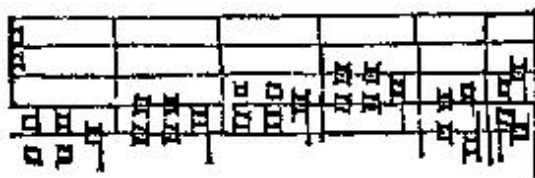
[ex. 143]

⁸ Id item advertendum est: quod si species sive concordantia cuius intensione vel remissione altera producitur fuerit maior puta tertia intensa a tenore vel remissa a cantu: producta erit minor scilicet sexta: et e converso. ⁹ quoniam in ipsa octava perfecta quinque tantum toni ac duo minora semitonia comprahenduntur. ¹⁰ Patet igitur in ipsius octavae dispositione ex motu sextae tertiam facile generari: atque ex tertiae ductu sextam concludi. ¹¹ Inde quod ambae imperfectae sint unam eandemque quodammodo naturam et proprietatem servare videntur. ¹² Prediximus insuper in tertio capite regula septima quod tertia ad unisonum atque ad quintam: et sexta ad octavam contrariis motibus aptissime sese conferunt: qua re ineptius unico deferuntur motu. ¹³ Hinc constat tertiam quod a duabus contiguis concordantiis perfectis (contrariis ab ipsa motibus) circumventa sit: quinta scilicet et unisono suaviorem esse quam sextam. ¹⁴ haec enim et si ab octava et a quinta circumscripta est: ad ambas tamen contrariis motibus non procedit namque solo motu in quintam convertitur: quamvis duobus contrariis ad octavam transcendat: ut hic patet.



[ex. 144]

¹⁵ Rursus sexta magis participat de quinta quam de octava quam quintae ipsi propinquior est et contigua: ¹⁶ nulla enim intercidit vox media inter quintam et sextam: Inter sextam vero et octavam septima vox naturaliter disposita est. ¹⁷ iccirco sexta ipsa ab octava remotior quintae naturam magis participat. ¹⁸ Cumque quinta longe distet perfectione ab octava: Sexta ipsa Ipsius quintae particeps imperfectiorem obtinuit sonoritatem quam tertia: quae et quintae et unisoni (tanquam media ad extremos) participat perfectionem. ¹⁹ Haec enim contrariis (ut dictum est) motibus et ad quintam et ad ipsum unisonum: cui octavae perfectio simpliciter ascripta est: primo ac strictiore impetu noscitur transmeare ²⁰ quod subiectae notularum comprobant descriptiones hoc modo.



[ex. 145]

[-f.ddvv-] De Denominatione extremorum sonorum in concordantiis. Caput octavum.

¹ Sunt et qui extremas concordantiarum chordas multimodis syllabarum vocalium denominationibus consyderant: ² dicunt enim quum tenor pronuntiat ut cantus in unisonum similiter ut modulabitur: in tertiam mi: et sol in quintam: atque la in sextam in singulo exachordo: Sed in octavam cantus ipse similiter ut aequisonabit ipsi tenori atque reliquas secundum huiusmodi consyderationem existimant nuncupandas. ³ Nos vero (et si in *Flore musicae* hunc ipsum descripsimus ordinem) nulla tamen lege credimus id esse servandum: quoniam neque aequalitas neque diversitas syllabarum sed propriis intervallis disiunctae extremitates sonantium terminorum concordantias concludunt. ⁴ Nam quum tenor in Γut dixerit ut: Cantus non modo poterit ut in octava exprimere secundum diatonicam Guidonis institutionem: verum est sol et re in Gsolreut gravem. ⁵ Unaquaequae enim syllaba in Gsolreut graui disposita: perfectam ad Γut aequisonat octavam: videlicet diapason consonantiam. ⁶ Similiter ad secundam chordam omnes poteris in introductorio concordantias ad decimamnonam usque facile conducere. ⁷ Nam quum in Are tenor quieverit, poterit cantus fa et ut in tertiam scilicet in Cfaut. Et la ac mi in quintam in Elami gravem enuntiare. Et fa in Ffaut in sextam minorem. Atque la et mi ac re in Alamire in octavam perfectam. Atque item sol et fa et ut in decimam in Csolfaut: Et la atque mi in Elami acutam in duodecimam. Et fa in Ffaut acuta in tertiamdecimam. Atque la et mi et re in Alamire superacutam in quintamdecimam. Et sol et fa in decimamseptimam in Csolfa: Atque in decimamnonam la in Ela: ⁸ quod presentis figurae descriptione notissime percipitur.[-f.ddvir-]

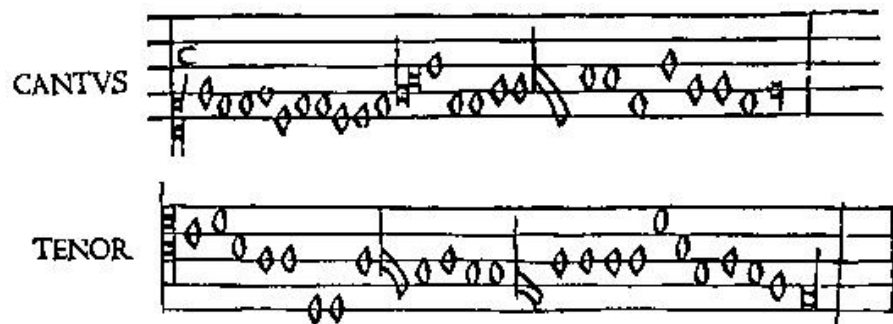
ec	la	to	20 ^a ad Γ ut	19 ^a ad Are	
δ	la sol	to	19 ^a ad Γ ut		
ε	sol fa	to		17 ^a ad Are	
ζ	mi	se	17 ^a ad Γ ut		
η	fa	se			
θ	la mi re	to	15 ^a ad Γ ut	16 ^a ad Are	
ι	sol re ut	to			
κ	fa ut	to		13 ^a ad Are	
λ	la mi	se	13 ^a ad Γ ut	12 ^a ad Are	
μ	la sol re	to	12 ^a ad Γ ut		
ν	sol fa ut	to		10 ^a ad Are	
ξ	mi	se	10 ^a ad Γ ut		
ο	fa	se		8 ^a ad Are	
π	la mi re	to			
ρ	sol re ut	to	8 ^a ad Γ ut		
σ	fa ut	to		6 ^a ad Are	
τ		se			
υ	la mi	to	6 ^a ad Γ ut	4 ^a ad Are	
φ	sol re	to	4 ^a ad Γ ut		
χ	fa ut	to		3 ^a ad Are	
ψ	mi	se	3 ^a ad Γ ut		
ω	re	to			
Γ	ut	unif	unifonnis	Unifonnis	

[f.ddviv-] ⁹ Atque ad reliquas consimilis erit concordantiarum invicem foeliciter.consyderatio videlicet non solius utrinque syllabae dispositione: sed proportionatis invicem sonis per congruas intervallorum dimensiones.

Alterna intentione specierum atque remissione diversa contrapuncti disponuntur elementa. Caput nonum.

¹ Non insuper id incongruum esse puto exactius duximus explicandum. quemadmodum scilicet elementariae contrapuncti species sibi invicem in cantilena solent commisceri. ² Quum enim cantus cum tenore tertiam tenuerint: diversitate motuum computata: in unisonum illico collabuntur. Atque rursus ex ipsa tertia diversis item motibus ad quintam prosiliunt.

³ Quum autem cantus per tertiam tenori superpositus unica intenditur voce: remissus tunc tenor per quintam octavam invicem perficient: et e converso: quum scilicet tenor in octava cum cantu dispositus intenditur per quintam et sola voce cantus remittitur: ex octava in tertiam suaviore transitu commeabunt. ⁴ Ex octava item ad sextam diversis motibus: et ex octava ad quintam unico videlicet cantus motu per quartam remisso: vel tenoris per diatessaron intenso peroptime proceditur. ⁵ Verum ex sexta in tertiam organizantis sono per quartam remisso vel solius tenoris per quartam ipsam intenso facile pervenitur. ⁶ Est enim organizans ille qui acutiorem efficit cantilenae partem. ⁷ Similiter item ex tertia intensus cantus per quartam ipsi tenori sextam respondebit. ⁸ Quod si tenor cum cantu in tertiam dispositus per quartam fuerit demissus: sexta pariter a cantu discedet: quae hoc lucide disponuntur harmento.



[ex. 146]

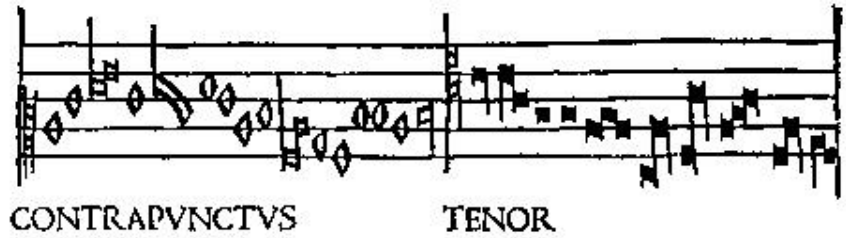
[f.ddvijr-] ⁹ Quum autem ad reliqua contrapuncti elementa procedere tentaveris: quod de tertiae ad unisonum diximus: hoc idem de decima senties ad octavam. Et quod de octava ad quintam: hoc de quintadecima ad duodecimam. ¹⁰ Quodque de sexta ad tertiam hoc pariter de tertiadecima ad decimam. ¹¹ Atque Idem de caeteris in introductorio superductis. ¹² Verum concordantia perfectioni ascripta ad quam contrariis motibus organizantes perveniunt suavior et delectabilior est quam si unico conciperetur motu. ¹³ quoniam diversorum sonorum contrariis motibus procedentium alter alteri festinat occurrere: et concordi suavitate commisceri: qua commixtione concors contrapunctus generatur et producitur.

De Diversitate figurationis sonorum in contrapuncto. Caput Decimum.

¹ Concordes sonos in contrapuncto notulis cantus plani tanquam tenori ac relationis fundamento Musici diversimode solent ascribere. ² Quandoque enim notulas cantus sive etiam contratenoris: notulis cantus plani pro tenore dispositis aequifaciunt

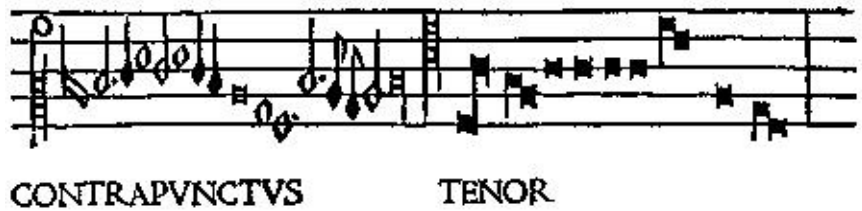
singulas singulis referrendo ac semibreves tantum in medium deducendo.

³ Hunc simplicem et planum contrapunctum appellant, quoniam aequa temporis mensura notulae omnes disponuntur, ut hoc notatur concentu.



[ex. 147]

[-f.ddvijv-] ⁴ Quandoque etiam organizantes ipsi semibreves ac minimas atque reliquas diminutiores figuras notulis cantus plani commensurant: has in mensura semibreuium disponentes. ⁵ quem fractum ac floridum contrapunctum vocant: ut hic.



⁶ Quandoque singulis tribus minimis duas seminimas postponentes contrapunctum notulis cantus plani regulari ordine ascribunt hoc modo.

[ex. 148]



[ex. 149]

[-f.ddvijr-] ⁷ Rursus diversis figurarum numerositatibus organizantes super notulas cantus plani contrapunctum diversimode modulatur: ut hic constat.



[ex. 150]

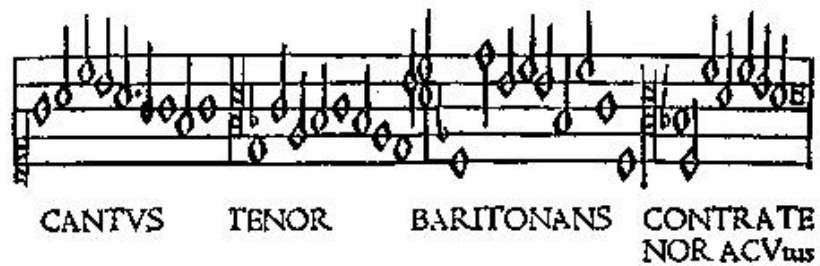
⁸ Modulatur item quandoque graviore succentu super notulas plani cantus.

⁹ Qua re sane duximus concludendum contrapunctum diversis figuris ac speciebus seu elementis (Legalium tamen mandatorum observatione) posse

constitui: ¹⁰ quod organizantium atque compositorum novimus arbitrio esse committendum.

De Compositione diversarum partium contrapuncti. Caput undecimum.

¹ Cantilenarum quae tribus aut quattuor consonis partibus componuntur contrapunctus hoc ordine consyderatur: ² Quum Tenor et Cantus octavam invicem servaverint, Contratenor in quintam supra tenorem: aut in octava sub tenore deductus quamoptime ac suaviter concordabit. ³ Quod si his tribus coniunctis partibus alium in cantilena contratenorem in acutum coaptare tentaveris: in tertiam supra tenorem: vel (quod suaviori attinet harmoniae) in quintam poteris collocare. ⁴ Verum si in tertiam supra tenorem fuerit dispositus: ad graviolem contratenorem decimam concordabit. ⁵ si autem in quintam: ab ipso tunc [-f.ddviiijv-] Baritonante per duodecimam distabit: Baritonans enim intelligitur pars seu processus gravior in compositione cantilinae. quod et contratenor gravis dicitur. ⁶ a Vari quod est grave v mutata in b quasi graviolem cantans cantilinae partem. ⁷ Cuius consyderationis hoc proponitur exemplar.



[ex. 151]

⁸ In hoc exemplo prima semibrevis acuti contratenoris in tertiam supra tenorem constituta per decimam distat intensa a prima Baritonantis. et per sextam remissa est sub prima cantus: ⁹ Ab hac autem distat prima Baritonantis per quintamdecimam in grave. ¹⁰ Atque ita ex utrisque bona deducitur concordia. ¹¹ Ultima vero semibrevis acuti contratenoris tenorem supervadit acumine per quintam: distans ab ultima Baritonantis per duodecimam et sub ultima cantus per diatessaron est remissa: qua re harmonica inde provenit concordia. ¹² Verum quum Baritonans fuerit remissus per quintam sub tenore: et cantus per sextam aut octavam ab ipso distet tenore in acumen: acutus tunc contratenor in tertiam supra Baritonantem ductus concordabit: ut ex prima sequentis exempli semibrevis percipitur. ¹³ Suaviore tamen consistentia mediabitur: si in octavam supra Baritonantem commoretur: ut in ultima huius exempli notula pernotatur.



[ex. 152]

¹⁴ Quod quum Baritonans octavam habuerit sub tenore: cantusque quieverit in tertiam supra tenorem: ita ut per decimam a Baritonante distet in acumen: acutus contratenor poterit in quintam supra baritonantem constitui: qui tunc a cantu per sextam [-f.eeir-] distabit in grave et per quartam sub tenore: atque ita concorditer sese invicem continebunt. ¹⁵ quod prima et ultima huius exempli notula lucide comprobatur.

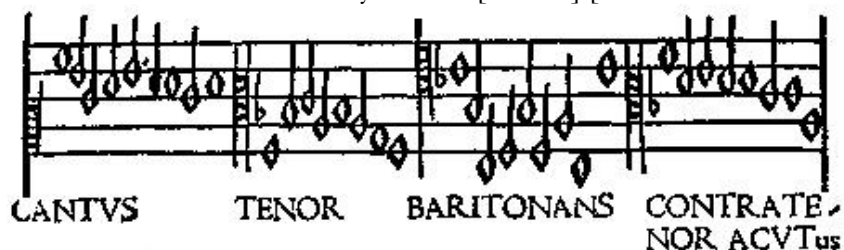


[ex. 153]

¹⁶ Patet itaque ex premissis rationibus atque exemplis unamquamque partem diversis motibus ad alias sese in compositione referri secundum scilicet regulas et elementa contrapuncti: ita ut concorditer singulis ipsius cantilenae partibus correspondeat: usquamque cum nulla plenam ducat dissonantiam (praeter quartam) quae acutioribus ac mediis coniunctionum sonis suaviter congruit: ut quinto capite praedictum est. ¹⁷ Sexta insuper gravioribus sonis plena ac stabili voce plerumque discordat: nisi illico ex ipsa in octavam immediate diversis motibus conveniant. quod aurium iudicio linquimus indagandum. ¹⁸ Ac tertiaedecimae in gravioribus ipsis sonis consimilis quinque percipitur discordia. ¹⁹ Huiuscae rei causam esse credimus mutitudinem temporis in gravioribus sonis consistentem: qua asperitas et dissonantia imperfectionis apertius auribus accedit afferens lesionem. ²⁰ Acutus igitur contratenor ac tenor ipse semper cum Baritonante debent concordari: Ita ut quum ipse contratenor acutus per octavam ab ipso Baritonante in acumen fuerit disiunctus: tenor supra Baritonantem per quintam aut per tertiam disponetur. ²¹ Quod si tenor octavam supra Baritonantem duxerit intensam: tunc contratenor in tertiam ac suavius in quintam:

octavae huiusmodi intervallum mediabit.²² Atque ita altrinsecis diversarum specierum varietatibus partium cantilenae altera alteri in modulatione atque descriptione commiscetur. ²³ Poterit item Baritonans per quintam supra tenorem ascendere: quum cantus ad tenorem octavam sonuerit: concordabit tunc contratenor in tertiam supra tenorem dispositus qui ab ipso baritonante tunc per tertiam discedet in grave: et per sextam a cantu. ut in ultima sequentis exempli notula percipitur.

²⁴ Item quum cantus decimam supra tenorem sonuerit tunc Baritonans quintam supra tenorem melodice possidebit: quum potissime acutus contratenor octavam a tenore duxerit intensam. quod ex prima huius modulaminis notula clarius consyderatur. [-f.eeiv-] [



[ex. 154]

²⁵ Quod quum quintuplum seu quintam partem concordem quattuor ipsis volueris apponere: ipsam diversis speciebus secundum regulas ac mandata contrapuncti alternatim ac mutuum applicare procures.

De Consimilibus perfectis concordantijs in contrapuncto consequenter tolerandis. Caput duodecimum.

¹ Consyderandum insuper videtur quot perfectae species eiusdem generis immobiles possint in cantilena constitui. ² Quo circa Plures octavae ac plures quintae immobiles conveniunt in contrapuncto: atque etiam plures ex reliquis perfectis immobiles plerumque disponuntur. ³ Quod si ex perfecta concordantia tenoris cum cantu vel cuiusvis partis cum altera ad aliam sibi similem concordantiam perfectam intensam aut remissam (interposita minimae notulae pausa in una ipsarum cantilenae partium) deveniatur: nequamque sentio laudandum. ⁴ namque videntur duae perfectae consimiles concordantiae simul ac consequenter ascendentes seu descendentes ob parvissimam minimae taciturnitatis intermissionem. ⁵ Ut si quum tenor et cantus in octavam dispositi sunt: cantus ipse prolata octava pauset per minimam (tenore non pausante sive etiam eadem pausa pausante) tunc alteram octavam a praecedente propter ipsam intentionem aut remissionem diversisonam immediate subsequi non decet: ob parvulam (quod praediximus) temporis portionem interpositam. ut hoc pervidetur exemplo. [-f.eeijr-]



[ex. 155]

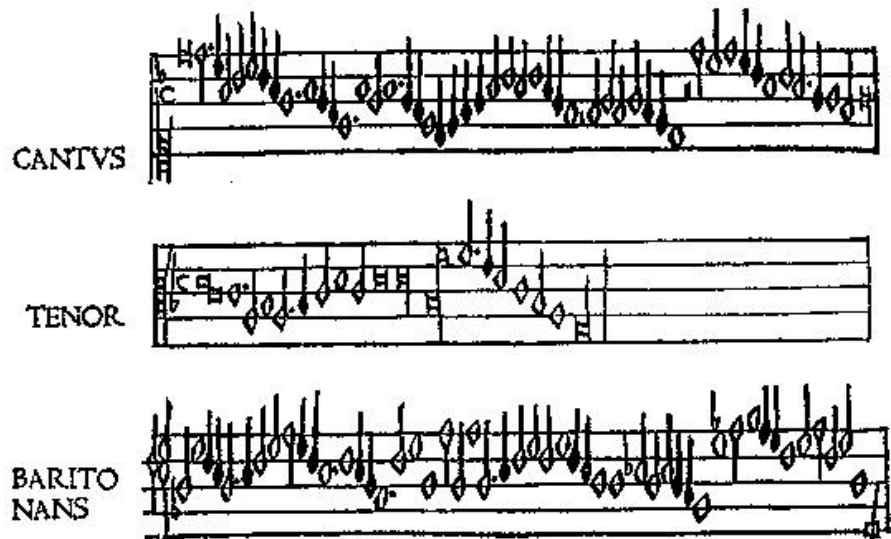
⁶ In hoc exemplo: omnes primae notulae in octavam positae quamdecenter dispositae sunt quia sunt immobiles (interposita etiam semibreui pausa). ⁷ Verum quinta cantus minima minimae pausam immediate sequens quod in octava sit cum tenore non admittitur propter remissam octavam immediate praecedentem. ⁸ Sunt et qui (interposita etiam pausa semibreui) duas consimiles concordantias perfectas immediate ascendentes aut descendentes non admittunt: quamquam his complures dissentiunt cum pausa semibrevis integram temporis mensuram observet. ⁹ Condecenter item duae aut plures semibreuium pausaes duas consimiles concordantias perfectas consequenter ascendentes aut descendentes mediabunt: sive in tenore sive in cantu seu etiam in contratenore aut in Baritonante deductae sint. ¹⁰ Quid insuper credendum censemus iis qui organizantibus obstant ne plures quam tres semibreves in cantu unisonas pronuntient? ¹¹ quod propterea asseverant: ne cantus videatur in tenorem conversus ac tenor in cantum. ¹² hoc nostra quidem sententia ridiculum est. ¹³ Solent enim persaepe cantilenarum compositores tenorem atque contratenorem diminutionibus pernotare figuris ac cantum tardioribus: quod recentiores frequentant ut hic notissimo constat experimento.



[ex. 156]

¹⁴ Est et celeberrimus quidam in contrapuncto processus notularum videlicet Baritonantis ad cantus notulas institutus consimilibus notulis per decimam invicem procedentibus: tenore ad singulos concorditer commeante. ¹⁵ quem Tinctoris: Gulielmus Guarnerii: Iusquin Despret: Gaspar: Alexander Agricola: Loyset: Obrech: Brumel: Isaac ac reliqui lucundissimi compositores in suis cantilenis saepius observarunt. ¹⁶ quod et praesentis concentus consyderatione percipitur. [f.eeijv-]

Tinctoris,
Gulielmus Guarnerii,
Iusquin, Gaspar,
Agricola, Loyset,
Obrech, Brumel, Isaac.



[ex. 157]

De Fictae musicae contrapuncto. Caput tertiumdecimum.

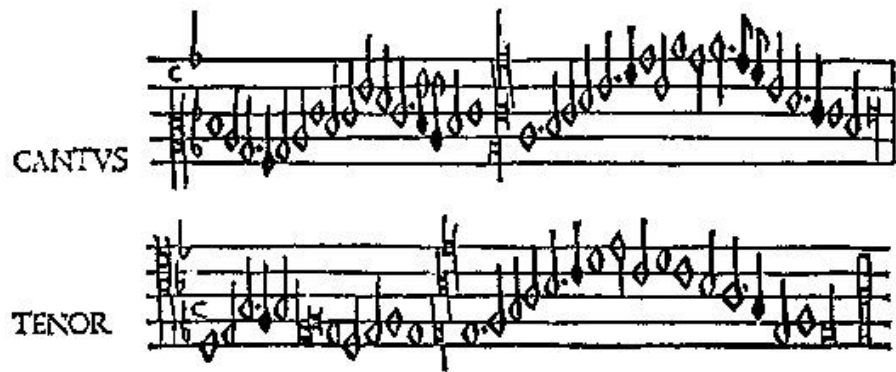
¹ Fictas autem seu coloratas contrapuncti species quae in monochordo chordulis ipsis singulos tonos dividitibus considerantur aliquantulum prosequamur: ² Hae enim quod chromatica dimensione ducuntur coloratas demonstrant cantilenas: quas et fictas dicunt. ³ Est enim necessaria huiusmodi dispositio ad harmonici instrumenti perfectionem: tum suaviori diatonici generis asperioris temperantia: cum nonnullarum consonantiarum perfectione in diatonico chordotono conquirenda. ⁴ Atque iccirco ad musicam huiusmodi fictam triplici consyderatione proceditur. secundum scilicet chromatici generis dimensionem. secundum permixti generis demonstrationem. et secundum Enarmonici generis divisionem: quae omnes diatonici generis condensationes dictae sunt et ornamenta. ⁵ sed horum dimensiones in Harmonia instrumentali mathematice duximus disponendas. ⁶ In Diatonico autem Guidonis introductorio musica ficta unico toni monstratur intervallo: ubi videlicet b mollis exachordum quartam disponit chordam fa quae toniaeam scindit distantiam inter Alamire et [b]mi seu inter Meseu et Parameseu instar tetrachordi coniunctarum: ⁷ qua re et chordulas huiusmodi toniaea partientes intervalla signo b rotundae pernotare solent eas per [-f.eeiijr-] syllabam fa pronuntiantes. ⁸ Persaepe etiam plerique pronuntiant sol sub la semitonii intervallo: quum potissime proceditur his notulis la sol la incipiendo in Alamire rursusque in ipsam terminando. ut Salve regina. Atque item inter sol et fa incipiendo et terminando in Gsolreut hoc transitu sol fa sol: quod Ambrosiani plerumque modulari solent. ⁹ Non enim syllaba fa semitonium perficit sed ipsa semitoniaci intervalli dimensio duobus sonis circumscripta. ¹⁰ Quum igitur in Exachordis Guidonicae traditionis fictam hanc progressionem quesieris: acutiores singulorum tonorum notulas maiore subtrahes semitono: eas fa syllaba ac littera b rotunda describendo: permutatione ducente: qua fit ex tono transitus in semitonium. ¹¹ Plerique autem singulis tonorum intervallis huiusmodi vocem semitoniaeae inscribunt. ¹² Verum quum mi in fa permutatur loco b quadrae b rotundam ascribunt. quum autem fa in mi: loco b rotundae b quadram ponunt. ¹³ Inde si in Elami gravem permutaveris mi in fa: deponetur fa maiore semitono in grave: cuius Exachordum in b fa gravem acquirat exordium.

Ambrosiani

¹⁴ Quod si in C faut gravem fa permutaveris in mi per transitum maioris semitonii in acutum: Exachordum huiusmodi in Are Initum assumet.

¹⁵ Quum autem in [b]mi gravem: permutaveris mi in fa per transitum maioris semitonii in grave: Exachordum ipsum incipies in acquisitam F faut tono sub G ut depressam: qua re non incongruum est vocum huiusmodi consyderationem Musicam acquisitam vocitare. ¹⁶ Per reliquas item introductorii chordas consimilem acquisite chordarum deduces coniunctionem. ¹⁷ Qua re et acquisite consonantiarum species: et tonos facile hac ficta musica comperies acquisitos. ¹⁸ Sunt et qui appositione huius signi # notulam cui appontitur deprimi volunt minimo dieseos intervallo. quod Enarmonici generis est. ¹⁹ Est enim Diesis dimidium semitonii minoris intervallum duobus sonis circumscriptum. ²⁰ In fictae itaque musicae consyderatione Contrapunctus eisdem quae proposuimus mandatis procedit: eisdemque contextitur concordantiis. ut hac dispositione percipi potest. [-f.eeijv-]

Diesis



[ex. 158]

De Falso contrapuncto. Caput quartumdecimum.

¹ Falsum contrapunctum dicimus quum duo invicem cantores procedunt per dissonas coniunctorum sonorum extremitates ut sunt secunda maior et minor: quarta item maior et minor: Atque septima et nona eiusmodi: quae ab omni penitus suavis harmoniae ratione et natura disiunctae sunt. ² Hoc enim utuntur Ambrosiani nostri in vigiliis solemnibus martirum et in nonnullis missae mortuorum canticis: Asserentes a divo Ambrosio institutum: lugubrem quidem cantum: quo ecclesia deploret effusionem sanguinis sanctorum martirum: ac mortuorum suffragia (quod absit)

Ambrosiani

³ Nusquam enim repperi ab ipso mellifluo Ambrosio celebratum: quippe qui (ut inquit Guido) quum ecclesiastica describeret cantica in sola dulcedine mirabiliter laboravit. ⁴ non ne simplicem secundi et quarti atque sexti toni modulationem moestis et lacrimantibus congruere conscriptum est? ⁵ Qua re a nonnullis potius introductum falsum huiusmodi contrapunctum existimari licet quos ignoratae musicae livor oppressit. ut Guidonis ipsius sententia testatur. *Multa autem usurpantur nec tenentur regula. Quia tempore a multo desuevit musica: Dum invidia et torpor cuncta tollunt studia.*

Guido

⁶ Processus itaque falsi contrapuncti: quem Ambrosiani ipsi sequentem vocant: est huiusmodi. ⁷ Solus quidem cantor acutiore voce pronuntiat notulas cantus plani: duo vero aut tres succinunt unico sono notulas ipsas cantus subsequentes in secundam et quartam vicisim certo ordine:

⁸ quem quoniam ab omni modulationis ratione seiunctus est: me pudet describere. ⁹ Quandoque incipiunt huiusmodi succentum in unisono [-f.eeiiijr-] cum cantu plano procedentes inde per secundas et quartas ad finem usque: vel ad certam terminationem inquam unisonantes conveniunt. ¹⁰ Plerunque item in secundam vel in quartam incipiunt: In unisonum vero semper terminantur. Cuius processus hac notatur descriptione.

TENOR

De profun dis cla ma ui ad te do

**SVCCE-
TVS**

mi ne De profun dis cla ma ui ad te

domi ne

[ex. 159]

LETANIE MORTUORUM DISCORDANTES.

TENOR

Do mi ne mi se re re Do mi ne mi se re re

**SVCCE-
TVS**

[ex. 160]

[-f.eeiiijv-] Quomodo se regere debet cantor dum cantat. Caput quintumdecimum et ultimum.

¹ Postremo novis cantoribus institutionis admonitionisque causa duximus proponendum: ne insolito et inhonesto oris hiatu aut ridiculo forte cachino voces proferant modulando: quum potissime in divinis misteriis modulos assequuntur: ² reiciant insuper et voces tremebundas atque perstrepentes: sunt enim sibi ipsis eadem extensione dissimiles: qua re caeteris vocibus proportionabiliter propter continuam ipsarum instabilitatem concordēs esse non possunt.

³ Decet item alterum alteri vocem accomodare puta tenorem cantui: ne alter alterius clamoris excessu confundatur atque succumbat: ⁴ Inde quum vox tenoris cantum acutum attigerit: facile quot cantorum vocibus cantus tenori ipsi proportionē conveniat poterit consyderari. ⁵ Nanque ut plurimum tenor cantui duplo in grave subiacet intervallo. Verum quod gravior sit: maiore quod in se est tempore tardus et fortis existit. Cantus vero minore temporis mora velox est et debilis. ⁶ hinc gravis acutum ceu fortis debilem sustineat necesse est: non clamore devincat. Non enim harmoniam efficiunt confusi et obumbrati soni: sed extremi ac medii harmonica invicem proportionē coniuncti.

Guido

⁷ Vox autem baritonantis et acuti contratenoris pari invicem et ad reliquos pronuntiatione se transferant. ⁸ Tenorem vero quod cantum sustinet et a Baritonante sustinetur fundamentum relationis dicunt: namque ab acuto cantu et graviore Baritonante circumscriptus est medium obtinens locum: Qua re ipsum concorditer conspiciunt observant et venerantur. ⁹ Trahit enim amborum concordiam ad se ipsum: ac sui ipsius ad alios confert.

¹⁰ Neque decet ipsum garulis fractionibus diminui: quippe qui ad reliquos singulis notulis concordantias tenet. ¹¹ Plures enim ad alios ipsis figurarum diminutionibus discordantias efficiet quam concordantias hinc insuaviter ad astantium aures accedit. ¹² Insolens quoque et indecorus capitis manuumve motus cantorem declarat insanum. ¹³ Non enim manus aut caput concordem sonitum efficiunt: sed vox bene modulata. ¹⁴ Displicent plerisque imprudenter cantantes quibus se existimant placituros. ¹⁵ Haec et enim potissima fuit causa: cur relicto florido ac mensurabili cantu Guido ipse ad ecclesiasticam se contulit modulationem. ¹⁶ Is enim (quod egre reffero) de eis inquit *Temporibus nostris inter omnes homines fatui sunt cantores.*

¹⁷ Studeat insuper cantilenae compositor cantus suavitate cantilenae verbis congruere: ut quum de amore vel mortis petitione aut quavis lamentatione fuerint verba flebiles pro posse sonos (ut Veneti solent) pronuntiet et disponat. ¹⁸ huic enim plurimum conferre existimo: cantilenam in quarto aut sexto tono seu etiam in secundo dispositam: ¹⁹ qui quidem toni cum remissiones sint: noscuntur huiusmodi effectum facile parturire. ²⁰ Quum vero verba indignationem et [-f.eevr-] increpationem dicunt: asperos decet sonos et duriores emittere: quod tertio ac septimo tono plerumque solitum est ascribi. ²¹ Verum laudis et modestiae verba medios quodammodo sonos expetunt primo atque octavo tono quamdecenter inscripta. ²² Sed tonorum ipsorum proprietates atque potentias in *Harmonia instrumentali* copiose describere constitui. ²³ Caveat postremo cantilenae compositor tenorem aut Baritonantem in cantilena per omnes notulas immobilem disponere. ²⁴ Non enim potest vox permanens ad perfectam concordantiam contrariis motibus acquirendam cum altera proportionabiliter convenire. ²⁵ iccirco ipsa non cadit in processum concordantiae auditum demulcentis.

²⁶ Huiusmodi enim sonitus in instrumentis ductus: ceu in utriculo quem vulgares pivam vocant dicitur vernare apud Philosophum: apud vulgus vero Bordonizare. ²⁷ Nulla enim in eo fit intentione remissioneve mutatio. hinc nulla consurgit delectatio. ²⁸ Verum quod gravissimus sit: acutissimos ipsius utriculi sonos ac celeres sustentat: siquidem dictum est acutos sonos a gravioribus sustineri et fortificari. ²⁹ Utriculum enim ipsum vocant pivam ab acutissimis eius sonis qui semper videntur educere *pi vi*. ³⁰ Vernare enim

Petrus Apponensis

Petrus Apponensis in elucidatione decimi problematis extensum esse sonum asserit nullius intentionis nulliusque remissionis participem.

³¹ Oportet insuper et Cytharistam Lyricumve concentus exprimendi gratia qui ex canoris fidibus provenit Lyrae vocibus uti: ac vocibus ipsis voces suas alterna diversitate reddere consonas: ³² puta vel fidibus ipsis modulando tenorem: ac voce propria cantum: vel econverso. sive etiam unius spissitudinem raritati alterius conferendo sive velocitatem tarditati: sive acumen gravitati: ita ut unum omnino simul consonum servant: quod et artis ratione et septimo legum Divi Platonis instituto noscitur observandum. ³³ Is enim inquit universam rythmorum varietatem esse Lyrae vocibus accomodandam.

Plato

.Finis.

Franchini Gafori Laudensis Liber tertius Musicae actionis explicit foeliciter

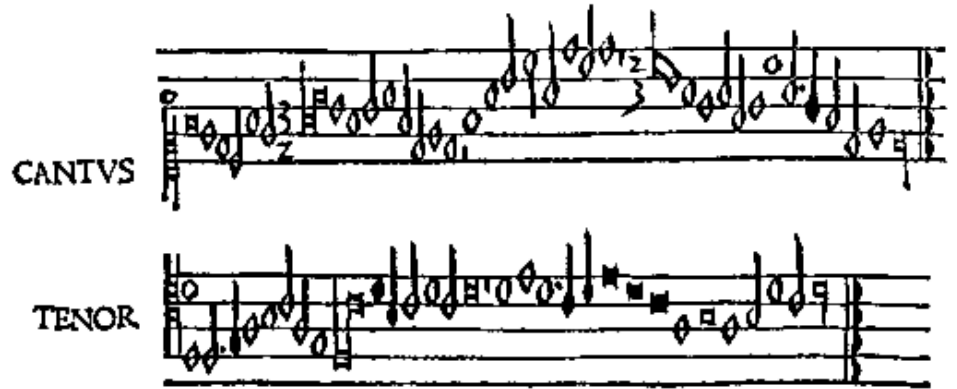
LIBER QUARTUS.

De Diffinitione: et Distinctione proportionis. Caput primum.

¹ Proportio apud Euclidem est duarum quantaecumque sint eiusdem generis quantitatum certa alterius ad alteram habitudo. ² Verum Alia rationalis: Alia irrationalis. ³ Proportio rationalis est duarum comensurabilium quantitatum in discreto vel in continuo ad se invicem comparatio. ⁴ In discreto quidem ut sex ad quattuor ac reliquae numerorum relationes quorum aliqua datur comunis mensura utrumque eorum precise conducens: namque binarius ter ductus senarium numerat: bis vero quaternarium: hinc ipsorum dicitur communis mensura. ⁵ In continuo vero ut linea tripedalis ad lineam bipedalem quarum semipedalis aliquotiens sumpta ambas mensurans dicitur mensura comunis. ⁶ Atque in ponderibus quantitas novem unctiarum ad sex unctiarum quantitatem quarum pondus trinum unctiarum noscitur mensura comunis. ⁷ Huiusmodi quantitates in principio decimi Euclides ipse comunicantes vocat. ⁸ Irrationalis proportio est duarum quantitatum incommensurabilium invicem relatio: ut diameter quadrati ad costam eiusdem quorum nulla reperitur mensura comunis ambas ipsas quantitates precise mensurans: quod in septimae propositionis decimi Euclidis expositione Campanus et Albertus in suis proportionibus notissime comprobant. ⁹ has autem incommensurabiles quantitates Euclides surdas vocat. ¹⁰ Verum Irrationalis huiusmodi proportio ab Arythmetica consyderatione disiungitur cum omnium numerorum (quod mathematici consentiunt) unitas saltem sit mensura comunis. ¹¹ Nos tamen Irrationalitatem quandam harmonice consyderantes: et eas quae consona intervalla in chordotono illaesa non metiuntur in secundo tertij theoricæ Irrationales proposuimus (non incongrue quidem) namque ipsarum dimensionum nulla dignoscitur mensurae comunis integritas. ut in harmonici instrumenti descriptione probabimus. ¹² Cum igitur Arythmetica proportio in numeris constet: Geometrica in continuis: [-f.eeviv-] Stereometrica in libratione ponderum: quae et a nonnullis geometricae ascribitur: Musica proportio (earum particeps) mutua consyderatione procedit. ¹³ Ducibus namque numeris in chorda sonora quae continua est sonos disponit ut in quinto theoricæ proposuimus: latiusque in eo opere dicemus quod de harmonico Instrumento secundum diversa genera descripturi sumus. ¹⁴ Rursus numerorum opera (quod presentis loci est) sonos complectitur secundum temporis successionem. ¹⁵ Inde duplicem proponimus musicae proportionis effectum: primum in sonorum dispositione per consona intervalla (quod theorici est) alterum in ipsorum temporali quantitate sonorum per notularum numeros: qui activae seu practicae ascribitur consyderationi. ¹⁶ In quocunque igitur genere sermo noster rationali immorabitur proportionem quoniam in uniuscuiusque proportionis terminis aliqua (saltem unitas) consistit mensura comunis. ¹⁷ Consyderatur plerumque proportio et in potentijs ut Albertus et Ioannes Marlianus in suis proportionibus comprobant: plerumque etiam in locis et temporibus ut Plato in Thimeo et omnis philosophorum scola consentiunt inquantum scilicet aliquid maius est altero vel ei aequale: quod proprium quantitatis est ut testatur Aristoteles in predicamentis. ¹⁸ Qua re primo proportionem quantitati discretæ et continuæ: inde sonis: locis: temporibus: ponderibus ac potentijs inesse necessum est.

Albertus
.Io. Marlianus, Plato
Philosophi,
Aristoteles

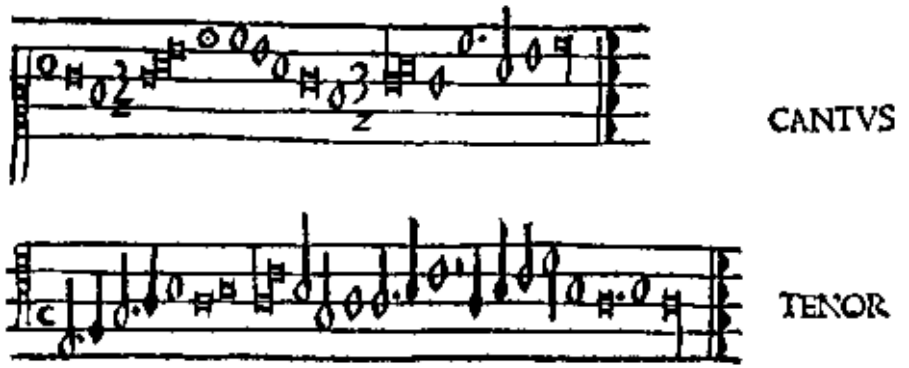
¹⁹ Est et proportio aequalitatis duarum quantitatum aequalium invicem respectus ut duorum ad duo: et Lineae bipedalis ad lineam bipedalem. ²⁰ Inaequalitatis autem proportio est duarum inaequalium quantitatum ad invicem relatio ut quattuor ad tria: et lineae tripedalis ad bipedalem. ²¹ Harum autem inaequalium proportionum alia maioris inaequalitatis dicitur quum scilicet maior quantitas minori coaequatur per relationem. Ut quattuor ad tria. Alia minori inaequalitatis: quum minor quantitas maiori coaequatur in relatione ut tria ad quattuor. ²² Erit igitur in cantilenis inaequalitatis proportio aequivalens maioris consimilium notularum numeri cum minore: vel minoris cum maiore in divisione et pronuntiatione mensuratio ut hic patet.



[ex. 161]

Quid sit proportio in notulis.

²³ Constat enim ex superiore proportionis diffinitione (ut et in disposito concentu percipitur) figuras seu notulas omnes sibi consimilibus nomine et quantitate in quacunque proportionem comparari: puta semibreves minoris prolationis semibrevis minoris prolationis: ac breves temporis perfecti brevis temporis perfecti. ²⁴ Quod si secus disposita fuerit proportio ut (exempli gratia) sesquialtera in acutiore concentus parte tres breves temporis perfecti connumerans duabus brevibus temporis imperfecti in tenore dispositis absurdam senties sesquialteram huiusmodi consyderationem cum tres ipse breves temporis perfecti duabus brevibus temporis imperfecti in quantitate dissentiant: ²⁵ nanque si earum partes quae invicem in quantitate conveniunt proportionabiliter conspexeris videlicet novem semibreves minoris prolationis quattuor semibrevis eiusdem minoris prolationis: non utique sesquialteram quae proprijs numeris signata est sed duplam sesquiquartam propottionem invenies: atque id Idem proveniet quum tres maioris prolationis semibreves duabus minoris prolationis semibrevis secundum sesquialteram ipsam duxeris coaequandas: ²⁶ quod presens probat concentus.



[ex. 162]

[-f.eevijv-] ²⁷ Debet autem omnis proportio in numerabili notularum dispositione proprijs numerorum characteribus describi: quo dubium ac dilatio discretionis absistat. ²⁸ Namque si unico numeri characterem proportionem signaveris: puta ternario sesquialteram (quod aliorum pace dixerim) ternarius ipse non modo ad binarium ad quem sesquialteram monstrat: sed et ad unitatem in tripla: et ad quaternarium in subsesquitercia: atque ad reliquos singulos proportionis arbitrio eodem modo posset comparari. ²⁹ Sic igitur describendi sunt proportionum termini inter notulas ut numerus alteratus superponatur recto ac precedenti termino hoc modo $\frac{3}{2}$ sive clarius dixerem numerus reducibilium notularum superscribatur numero proxime praecedentis numerositatis ad quem reducitur. ³⁰ atque ita clara et notissima erit disposita in cantilenis proportio: quae veluti quum praecedentem temporis vel prolationis numerositatem respexerit: naturalem consequetur numerorum proportionabilium consyderationem: ³¹ ita quoque si (verbi gratia) inter notulas concentus acutioris ascripta sit ad alteriusque partis (puta tenoris) notularum numerositatem deducta: eandem pariter naturalem numerorum dispositionem imitatione conspiciet. ³² Secus autem quum tenor et concentus dispari fuerint quantitate dispositi. ³³ In reliquis quoque cantilenae partibus ad se invicem conducendis: idem consyderandae proportionis modus eveniat necesse est.

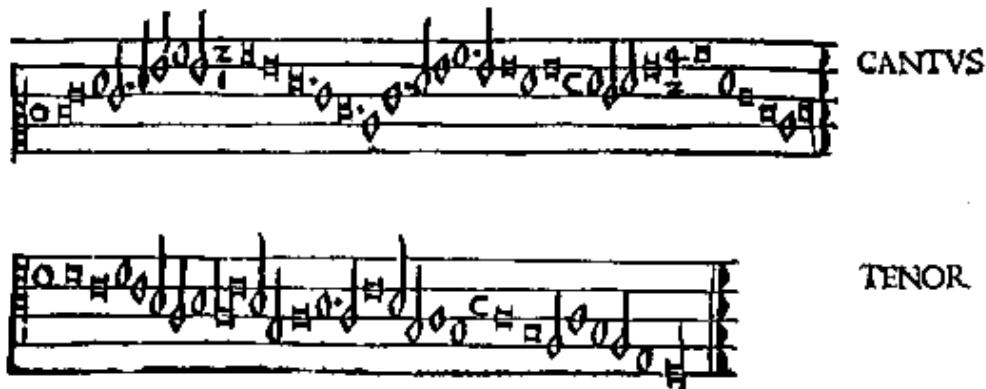
De Quinque generibus proportionum maioris et minoris inaequalitatis. Caput secundum.

¹ Maioris inaequalitatis proportio quinque modis procedit: ² aut enim maior numerus minorem pluries comprahendit precise et tunc multiplex dicitur ut .6. ad .2. et .4. ad .1. et .5. ad .1. ³ Aut maior comprahendit minorem semel et insuper ipsius minoris unam aliquotam partem et dicitur Epimoria seu Superparticularis ut .3. ad .2. et .4. ad .3. et .5. ad .4. ⁴ Aut maior continet minorem semel et insuper unam ipsius minoris partem aliquantam ex pluribus aliquotis ductam et dicitur superpartiens ut .5. ad .3. et .7. ad .4. et .9. ad .5. et .11. ad .6. ⁵ Aut maior numerus continet pluries minorem cum aliquota ipsius parte et dicitur multiplexsuperparticularis ut .5. ad .2. et .7. ad .3. et .9. ad .4. ⁶ Aut maior habet in se minorem pluries et unam partem non aliquotam pluribus tamen aliquotis factam et dicitur multiplexsuperpartiens ut .8. ad .3. et 11. ad .4. et .14. ad .5. et 11. ad .3.

⁷ Sunt enim quinque huiusmodi consyderationes generalia proportionum nomina quibus infinitae species conveniunt ut ex tertio Theoricae constat et in sequentibus singulatim apperiemus. ⁸ Harum autem maioris inaequalitatis proportionum effectus notulas quibus preponuntur [-f.eevijr-] in cantilenis minuunt secundum ipsius proportionis naturam idcirco quod maior notularum numerus coaequatur minori. ⁹ Sunt et minoris inaequalitatis proportionum quinque genera predictis opposita iisdem quoque vocabulis cum praepositione sub nuncupata: ut Submultiplex. Subsuperpartulare. Subsuperpartiens. Submultiplexsuperpartulare. Submultiplexsuperpartiens. ¹⁰ Horum autem et species sunt infinitae: quarum denominationibus non incongruit praepositio sub. ut in sequentibus declarabitur. ¹¹ Earum enim proprietates notulas quibus praeponuntur adaugent secundum uniuscuiusque naturam et effectum. ¹² quoniam igitur minoris huiusmodi inaequalitatis genera maioris inaequalitatis generibus opponuntur eandem sapiunt naturam incontrariam scilicet consyderationem: namque contrariorum eadem est disciplina. Submultiplex enim opponitur Multiplici. Subsuperpartulare Superpartulari et reliqua eodemmodo. ¹³ Notanter dicimus submultiplex opponi multiplici: quia quod unum efficit opposito succedente destruitur ut his dispositionibus comprobatur. 121. 232. 353. 252. 383. ¹⁴ sunt enim extremi termini invicem aequales.

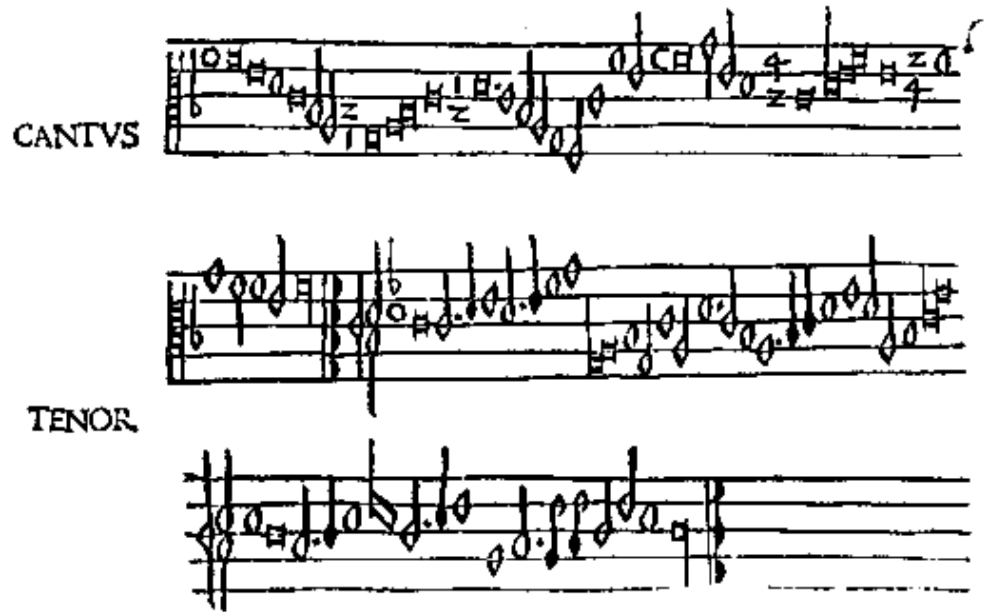
De Genere multiplici et eius speciebus. Caput tertium.

¹ Multiplex genus est quum maior numerus comparatus et superpositus minori comprahendit ipsum intra se pluries precise: ut bis vel ter vel quater et deinceps. ² quod si bis maior continet minorem dicitur proportio dupla ut 2 ad 1 et 4 ad 2 et 6 ad 3 ³ haec enim prima species est multiplicis generis: in qua maior notularum numerus aequivalet minori: ita ut unaquaeque notula maioris dimidia sui quantitate minuatur: ⁴ figuratur enim in cantibus hoc modo 2/1 4/2 6/3 quod presentis concentus descriptione notatur.



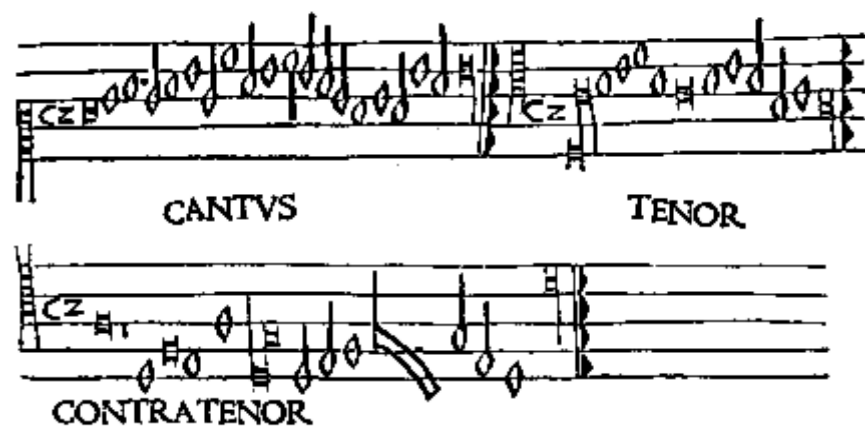
[ex. 163]

[-f.eevijv-] ⁵ Quod si subdupla proportio duplae ipsi contraria eam fuerit inter notulas immediate subsecuta nullo temporis signo interposito quod naturalem eius potentiam impediat ipsa statim dupla destruetur et sequentes notulae secundum priorem (ante scilicet duplae descriptionem) computabuntur numerositatem: propter extremorum in ipsis proportionibus oppositis dispositam aequalitatem ut hoc probatur exemplo.



[ex. 164]

⁶ Destruitur item omnis proportio quum post proportionatas notulas fuerit signum temporis perfecti vel imperfecti dispositum. ⁷ Solent et nonnulli duplam ipsam proportionem sola binarij numeri ziphra describere: quod ratione de sesquialtera in primo capite dicta erroneum videtur: cum proportio fit duorum numerorum ad se invicem consyderatio. ⁸ Plerumque autem per canonem et sine numeris denotatur in cantibus proportio dupla puta hac descriptione diminuitur in duplo. ⁹ Ac reliquae pariter multiplices congrua canonis annotatione. ¹⁰ Quandoque autem per aequalia signa in singulis partibus cantilenae disposita inaequalis describitur proportio: ¹¹ ut exempli gratia si notavero omnes cantilenae partes videlicet concentum: tenorem et contratenorem uno eodemque proportionis signo puta sub semicirculo qui imperfecti temporis ac binariae semibrevium connumerationis signum [-f.fir-] est. solo binarij numeri caractere pro dupla proportionem disposito: ut hoc concentu percipitur.



[ex. 165]

Sic enim sumenda est huiusmodi concentus consyderatio: ut notulae acutioris ad tenoris vel contratenoris notulas vel econverso secundum aequalitatis proportionem consimili signo hinc inde descriptam minime conducantur. ¹² Verum potius cuiusunque partis notulas in duplo velociore consimilibus imperfecti temporis signo praesuppositis: tanquam praecedentibus in proportionem censeo computandas. quod et Okeghem in cantilena *L[']autre d[']antan* disposuit hoc modo.



[ex. 166]

¹³ Nec tamen solius numeri dispositionem in proportionis demonstratione non egre fero: namque praetractum est proportionem minus quam in duobus terminis non posse constitui.

¹⁴ De proportionem tripla.

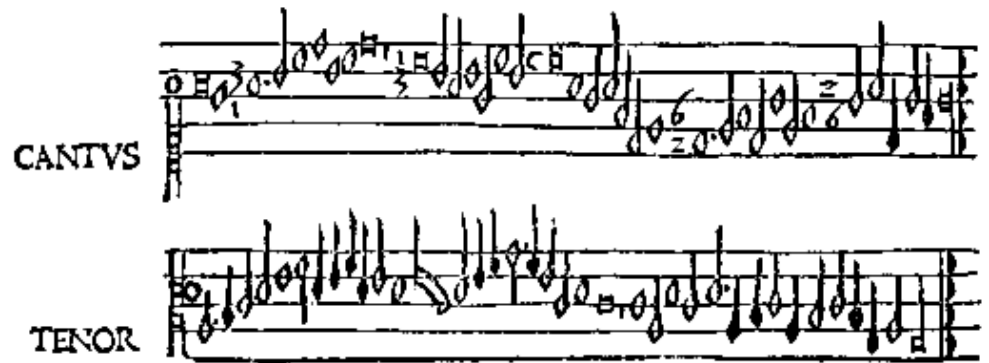
Tripla proportio secunda multiplicis generis species fit quum maior sequentium notularum numerus comparatus et superpositus minori praecedentium refertur et coequatur ipsi minori comprahendens ipsum ter in se precise ut .3. ad .1. [-f.fv-] et .6. ad .2. et .9. ad .3. et deinceps. ¹⁵ In hac proportione tres notulae aequivalent uni sibi ipsis nomine et quantitate consimili: ita ut unaquaeque ipsarum trium diminuatur de duabus tertijs partibus propriae quantitatis.

¹⁶ Figuratur autem in cantilenis hoc modo 3/1 vel sic 6/2 vel 9/3 quod praesens declarat concentus.



[ex. 167]

¹⁷ Quod si in figuris seu notulis post triplam proportionem disposita fuerit subtripla quae ei contraria est: tripla ipsa mox destruetur: et notulae sequentes ipsam subtriplam ad priorem notularum quae scilicet ante triplam fuerat reducentur consyderationem. ¹⁸ Id quoque ex singulis oppositis producit quum sese invicem immediate subsequuntur: namque extremorum semper aequalitas pernotatur: ut hoc disponitur concentu.



[ex. 168]

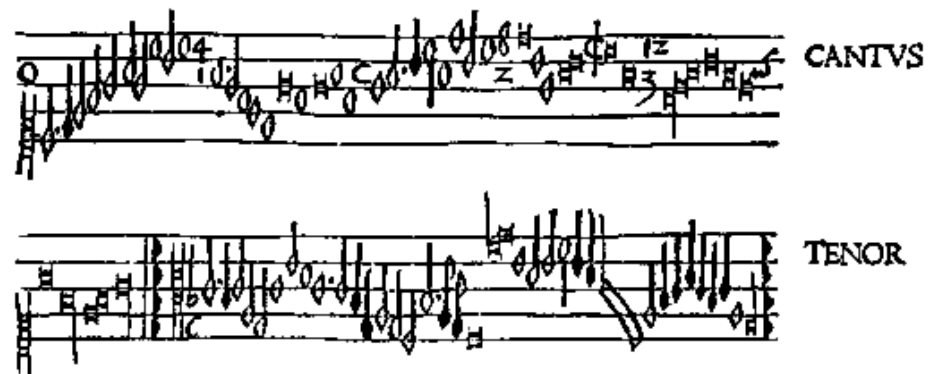
[-f.ffi]r-]

¹⁹ De Proportione quadrupla.

Quadrupla proportio tertia multiplicis generis species fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium numerum relatus coaequatur ipsi minori: continens ipsum quater precise ut .4. ad .1. et .8. ad .2. et .12. ad .3.

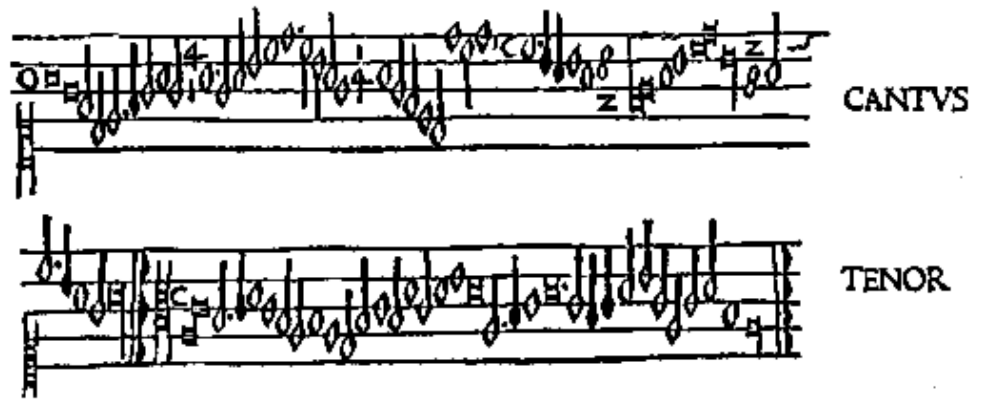
²⁰ In hac enim proportione quattuor notulae uni et nomine et quantitate sibi ipsis consimili computantur et aequivalent: ita ut singulaquaequae ipsarum quattuor minuatur de tribus quartis partibus sui quantitativi valoris.

²¹ Et describitur inter notulas hoc modo $\frac{4}{1}$ $\frac{8}{2}$ $\frac{12}{3}$ ut hac concentus dispositione notatur.



[ex. 169]

²² Disposita autem immediate in notulis subquadrupla quod quadruplae contrarium operetur effectum mox quadrupla ipsa obruet: ut hoc constat exemplo.

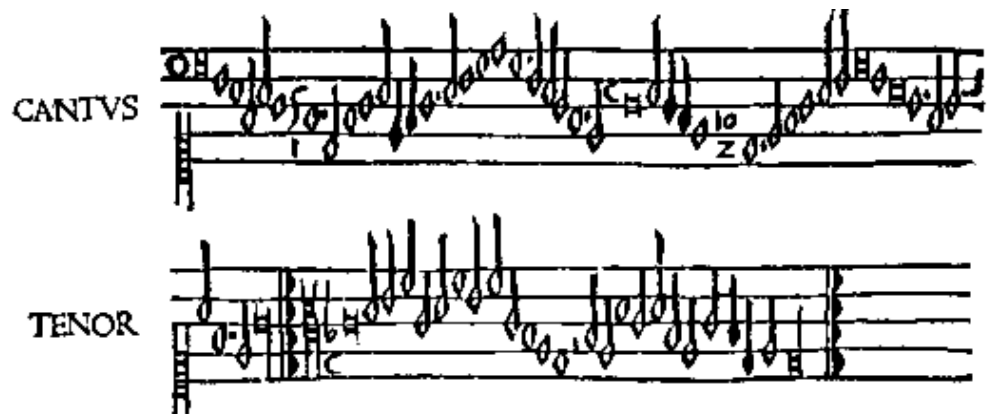


[ex. 170]

[-f. ffijv-]

²³ De Proportione quintupla.

Quintupla proportio quae quarta multiplicis generis est species fit quum maior sequentium notularum numerus minorem praecedentium in se comprahendit quinqies precise: ipsi minori aequivalens in potentia: ut .5. ad .1. et .10. ad .2. et .15. ad .3. ²⁴ In hac proportione quinque notulae aequivalent in pronuntiatione ac temporis mensura uni sibi ipsis et nomine et quantitate consimili: ita ut unaquaeque ipsarum quinque minuatur de quattuor quintis partibus propriae potentiae. ²⁵ Atque describitur in notulis hoc modo $5/1$ $10/2$ $15/3$ ut hic patet.



[ex. 171]

²⁶ Erit quoque et in caeteris proportionibus maioris inaequalitatis cuiuscumque generis generaliter admittendum unamquamque notulam maioris numeri de tot propriae numerositatis particulis esse minuendam quot fuerint unitates in amborum terminorum differentia dispositae: ²⁷ ut exempli gratia: quoniam quinarium numerus ad unitatem proportionem quintuplam perficit: propria uniuscuiusque unitatis in quinario comprahensae numerositas erit ipsa quinary ita ut unaquaeque earum in quinque diminutas partiunculas distinguatur: ²⁸ At cum quinarium ad unitatem differentiam efficiat quaternarium singulaeque unitates quinarium de quattuor quintis partibus propriae quantitatis aequaliter minuuntur. ²⁹ Estque consimilis in caeteris adhibenda consyderatio. ³⁰ Disposita autem in notulis per immediatam consequentiam subquintupla subsequentes notulae ad priorem remeabunt dispositionem ut hic patet.

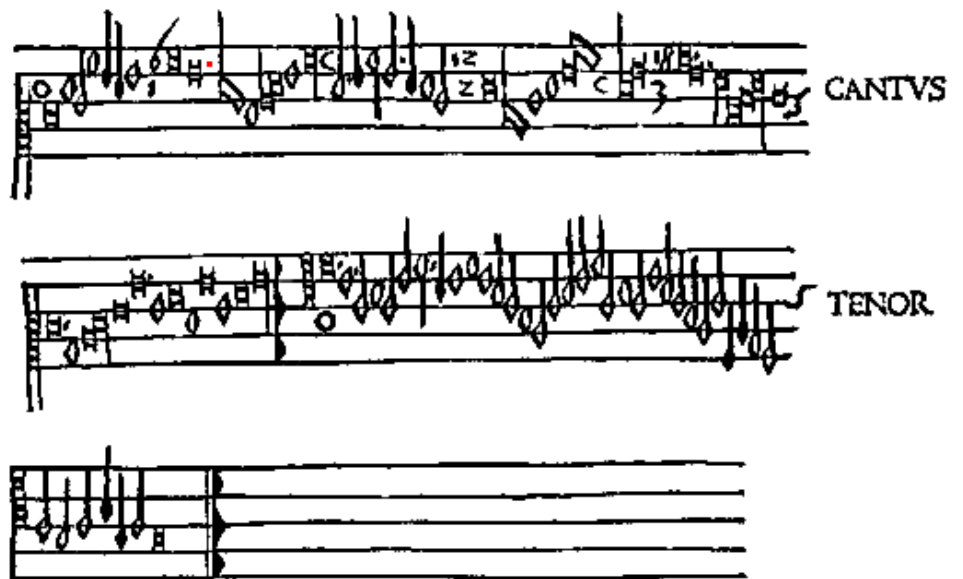
Nota



[ex. 172]

³¹ De proportione sextupla.

Sextupla proportio quinta multiplicitatis generis species fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus: eum in se comprehendit sexies precise: et aequivalet ei in quantitate et temporis mensura ut .6. ad .1. et .12. ad .2. et .18. ad .3. ³² Sex enim notulae secundum hanc dispositionem uni sibi consimili aequivalent et coequantur ita ut singulaequaequae ipsarum sex diminuantur de quinque sextis partibus sui quantitativi valoris. ³³ Describitur enim in notulis hoc modo 6/1 12/2 18/3 quod hoc monstratur exemplo.



[ex. 173]

³⁴ Si autem subsextupla proportio post sextuplam fuerit immediate disposita tunc sextupla dirimetur ut hoc constat concentu. [-f.ffiijv-]



[ex. 174]

³⁵ De Proportione septupla.

Septupla proportio sexta multiplicis generis species fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet eum septies precise: aequivalens ipsi in quantitate et mensura ut .7. ad .1. et .14. ad .2. et .21. ad .3.

³⁶ Septem enim notulae hoc modo commensurantur uni sibi consimili ita ut unaquaeque ipsarum septem diminuatur de sex septenis partibus sui valoris.

³⁷ Et figuratur in cantibus hoc modo $7/1$ $14/2$ $21/3$ quod praesens concentus elucidat.



[ex. 175]

³⁸ Quod si post septuplam fuerit immediate apposita subseptupla quae ipsi opposita est: tunc septupla ipsa destruetur ut hoc percipitur concentu.



[ex. 176]

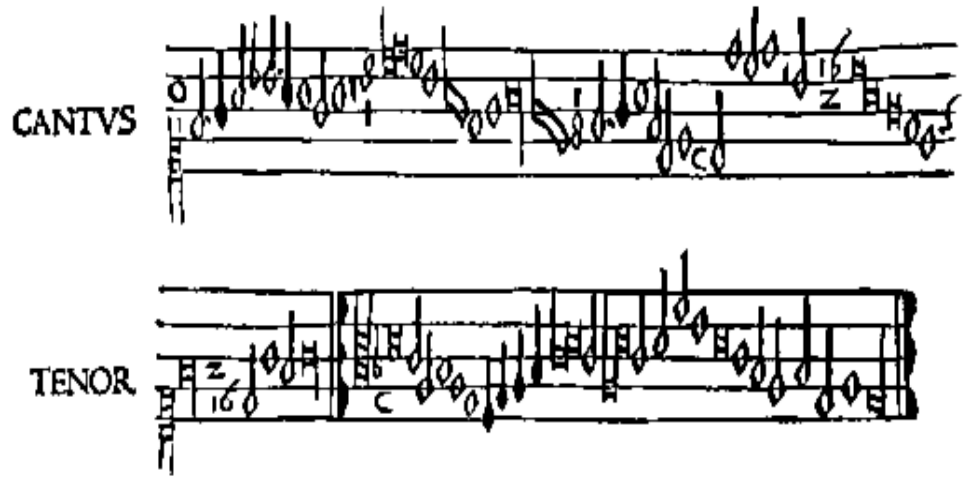
³⁹ De Proportione octupla.

Octupla proportio quae multiplicis generis septima species est in ordine: fit quum maior subsequentium notularum numerus ad minorem praecedentium notularum numerum relatus comprahendit ipsum octies in se precise aequivalens ei in potentia: ut .8. ad .1. et .16. ad .2. et .24. ad .3. ⁴⁰ Haec enim proportio octo notulas uni sibi ipsis consimili aequifacit ita ut unaquaequae ipsarum octo minuat de septem octavis partibus propriae quantitatis. ⁴¹ et figuratur in cantilenis hoc modo 8/1 16/2 24/3 ut hoc constat exemplo.



[ex. 177]

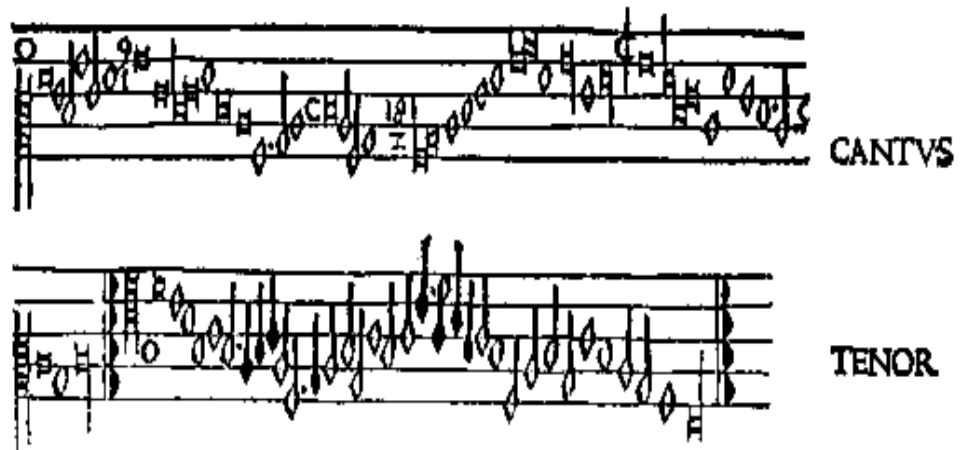
⁴² Disposita autem immediate post octuplam suboctupla: quoniam ipsi octuplae opposita est: octupla ipsa mox euanescet: ut hic patet.



[ex. 178]

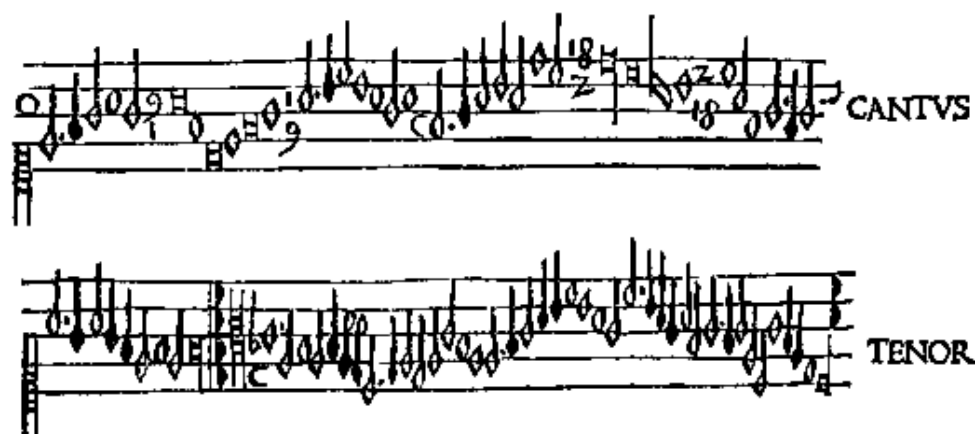
⁴³ De Proportione nonupla.

Nonupla proportio octava multiplicitatis generis species: fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum nonies in se precise et coaequatur ei in quantitate et mensura: ut .9. ad .1. et .18. ad .2. et .27. ad .3. ⁴⁴ Novem enim notulae in hac proportione uni sibi ipsis consimili aequivalent: ita ut singulaeque ipsarum novem de octo nonis partibus propriae quantitatis diminuatur. ⁴⁵ Et in notulis describitur hoc modo $9/1$ $18/2$ $27/3$ ut hic patet.



[ex. 179]

⁴⁶ Quod si subnonupla fuerit immediate nonuplam subsequata: tunc nonupla ipsa obmutescet ut hoc percipitur concentu.



[ex. 180]

⁴⁷ De Proportione decupla.

Decupla proportio nona multiplicis generis species fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet ipsum decies precise et aequivalet ei in potentia et mensura. ut .10. ad .1. et .20. ad .2. et .30. ad .3. ⁴⁸ In hac enim proportione decem notulae commensurantur uni nomine et quantitate sibi consimili: ita ut unaquaequae ipsarum decem diminuatur de novem denis partibus sui quantitativi valoris: ⁴⁹ Figuratur quidem in cantilenis hoc modo 10/1 20/2 30/3 ⁵⁰ quod hoc concentu notissime disponitur.



[ex. 181]

⁵¹ Subdecupla autem proportio post decuplam immediate disposita: ipsam corrumpit et destruit ut hac descriptione percipitur.



[ex. 182]

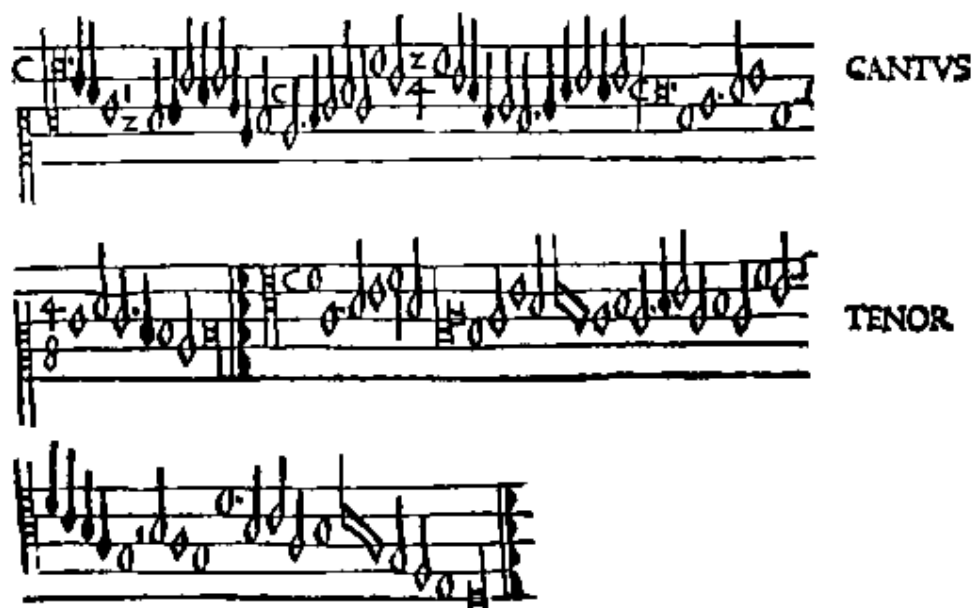
⁵² Sunt enim huius multiplicitis generis species infinitae: quas musicorum diligentiae relinquimus exquirendas.

De Genere submultiplici quod primum est minor inaequalitatis, et eius speciebus. Caput quartum.

¹ Submultiplex genus quod primum est minoris inaequalitatis fit quum minor notularum numerus comparatus et superpositus maiori refertur ad ipsum maiorem: pluries in eo precise compraeensus ut .1. ad .2. et .1. ad .3. et .1. ad .4. et .2. ad .4. et .2. ad .6. et .2. ad .8. et deinceps. ² Coaequatur enim [-f.fffir-] minor numerus maiori: ita ut singulae minoris unitates augmentum suscipiant de tot propriae numerositatis particulis quot fuerint unitates terminorum differentiam constituentes: ³ ut verbi causa: si subtripulam his numeris deduxero .3. ad .9. quoniam senarius differentiam implet: unaquaeque unitas ternarij augetur de sex tertijs partibus propriae quantitatis. ⁴ Id quoque evenit in cunctis minoris inaequalitatis generibus. ⁵ Huius enim submultiplicitis generis infinitae sunt species: Prima est subdupla. secunda subtripla: tertia subquadrupla: quarta subquintupla et deinceps.

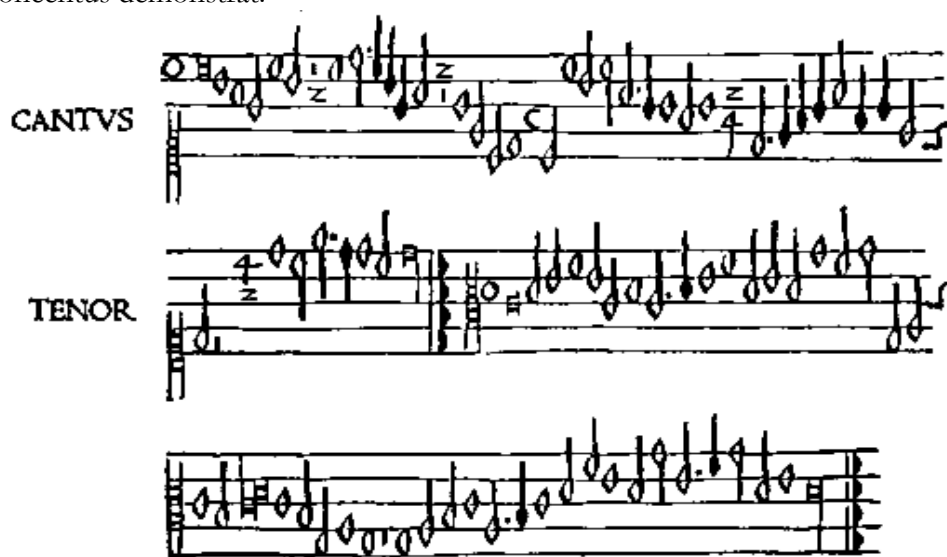
⁶ De Proportionione subdupla.

Subdupla proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus continetur in eo bis precise: aequivalens ei in quantitate et mensura ut .1. ad .2. et .2. ad .4. et .3. ad .6. ⁷ In hac enim prortionem unaquaeque notula minoris numeri aequivalet et commensuratur duabus sibi nomine et quantitate consimilibus ita ut duplum propriae quantitatis acquirat: et describitur in cantilenis hoc modo $1/2$ $2/4$ $3/6$ quod hoc patet concentu.



[ex. 183]

[-f. ffviv-] ⁸ Solet plerumque haec subdupla proportio a cantoribus canonis descriptione probari: quum ascribitur Crescit in duplo: ⁹ neque aliter quam vel proprijs characteribus: vel ipso canone (quod nonnullorum pace dixerim) subduplam ipsam in cantilenis sentio disponendam. ¹⁰ Verum cum dupla proportio subduplae contraria fit et opposita: si subduplam ipsam immediate fuerit subsecuta: mox subdupla ipsa evanescet et destruetur: quod praesens concentus demonstrat.



[ex. 184]

¹¹ De Proportione subtrippla.

Subtrippla proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in ipso ter precise aequipotens ei in quantitate ut .1. ad .3. et .2. ad .6. et .3. ad .9. ¹² Haec quidem proportio unamquamquae minoris numeri notulam tribus sibi consimilibus commensurat: ita ut singulae minoris numeri notulae triplo propriae quantitatatis succrescant.

¹³ Rursus huius canonis descriptione Crescit in triplo potest in cantilenis consyderari. ¹⁴ Figuratur autem inter notulas proprijs numerourm characteribus hoc modo $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{6}$ $\frac{3}{9}$ et destruitur a tripla sibi opposita immediate subsequente: ut hoc constat exemplo.

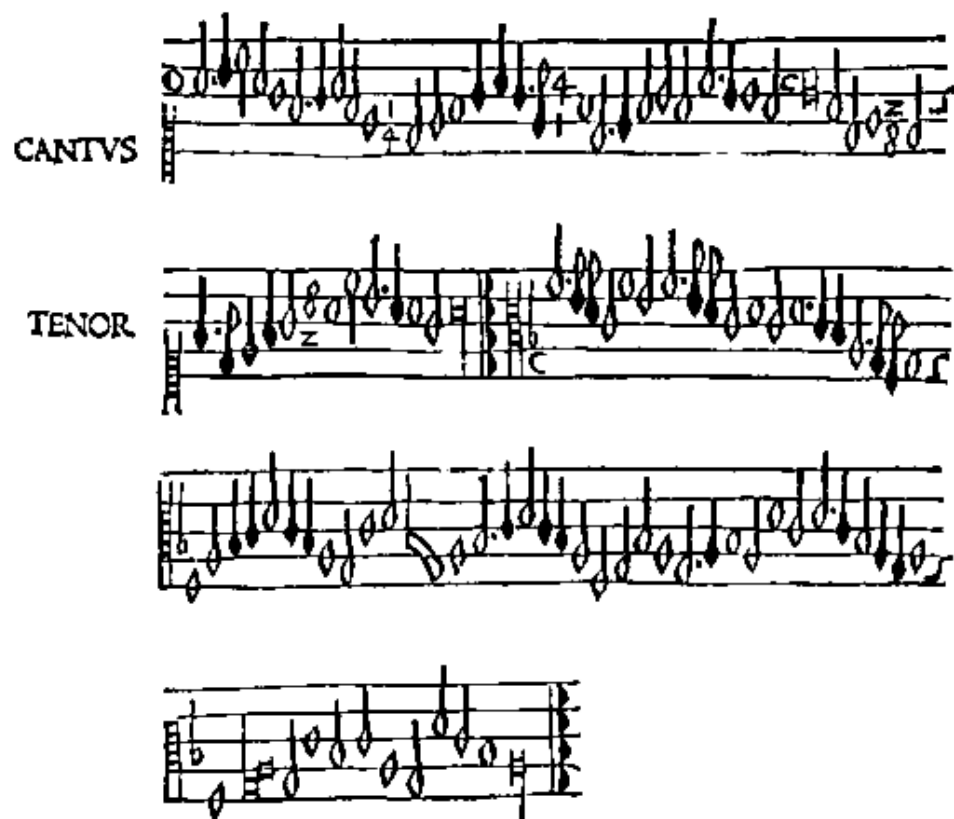
CANTVS

TENOR

[ex. 185]

¹⁵ De Proportione subquadrupla.

Subquadrupla proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in ipso quater precise aequivalens ei in potentia. ut .1. ad .4. et .2. ad .8. et .3. ad .12. ¹⁶ In hac proportione unaquaeque notula minoris numeri aequivalet quattuor sibi consimilibus: ita ut quadruplum propriae quantitatis suscipiat. ¹⁷ describitur enim in notulis hoc modo $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{12}$ ¹⁸ Rursus huius canonis descriptione: Crescit in quadruplo poterit interpretari. ¹⁹ Destruitur item a quadrupla sibi opposita: ut huius concentus constat processu.

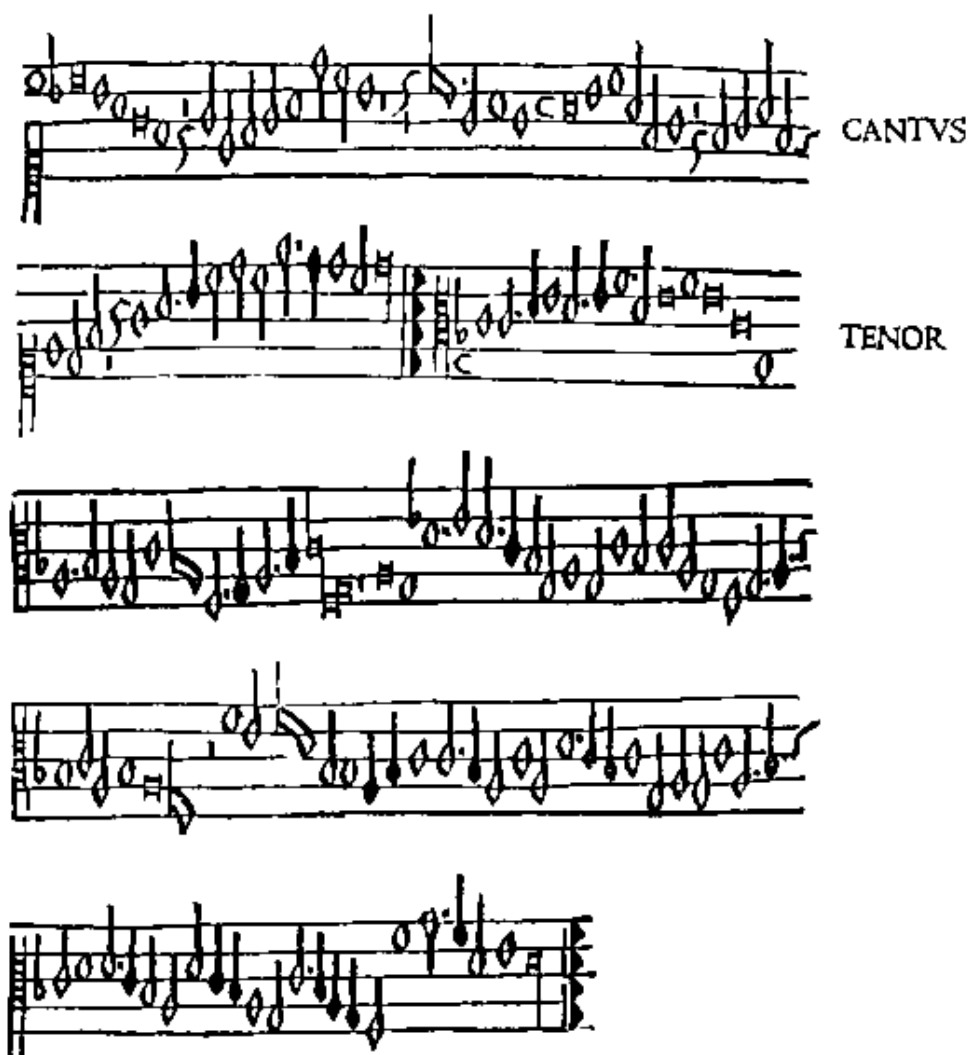


[ex. 186]

²⁰ De Proportione subquintupla.

Subquintupla proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus continetur in ipso quinquies precise aequivalens ei in quantitate et mensura. ut .1. ad .5. et .2. ad .10. et .3. ad .15. et .4. ad .20.

²¹ In hac proportione minor numerus coaequatur maiori: ita ut singulae minoris numeri notulae quintuplo propriae quantitatis concrescant. ²² Consyderatur plerumque hac canonis descriptione Crescit in quintuplo. ²³ In cantilenis autem describitur hoc modo $\frac{1}{5}$ $\frac{2}{10}$ $\frac{3}{15}$ atque destruitur a quintupla sibi opposita: quod praesens comprobatur concentus.



[ex. 187]

²⁴ Reliquas vero submultiplicis generis species consimili consydetatione musicorum solertiae perquirendas relinquimus.

[-f.ffviiijv-] **De Genere superparticulari et eius speciebus. Caput quintum.**

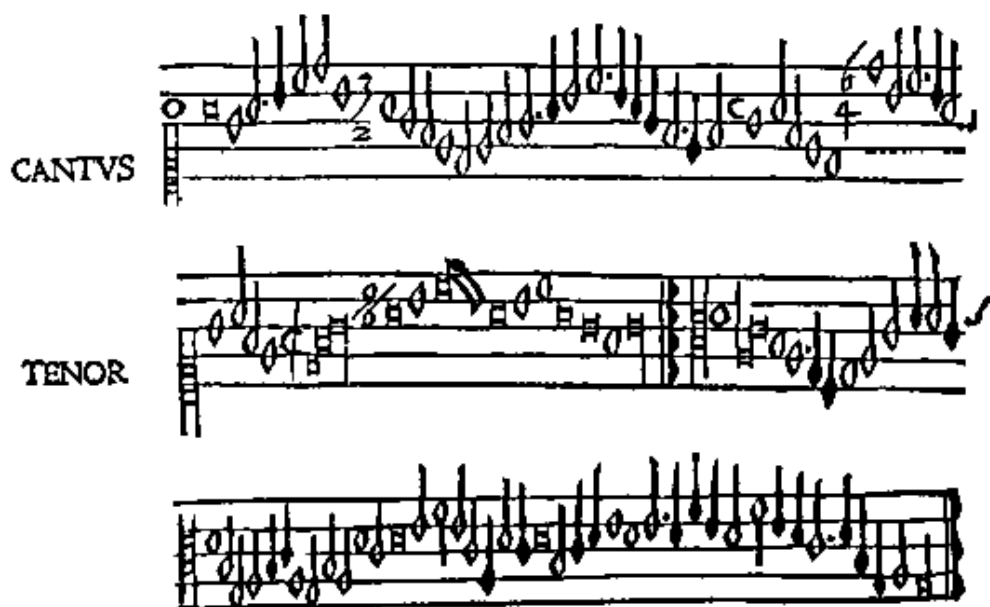
¹ Superparticulare genus quod secundum est maioris inaequalitatis dicitur quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium quem semel tantum cum aliquota ipsius parte comprahendit: noscitur esse comparatus: aequivalens ei in potentia et temporis mensura. ² Pars aliquota est quae aliquotiens sumpta reddit suum totum precise: ³ ut media quae bis sumpta suum integre numerum implet. et tertia ter sumpta. et quarta quater et deinceps. ⁴ quod quidem latius constat ex his quae tertio theoriae deducta sunt. ⁵ Sunt enim huius generis species infinitae.

⁶ prima est sesquialtera: secunda sesquitertia: tertia sesquiquarta: quarta sesquiquinta et deinceps: quarum ordinem ac processum concipies: quum

unumquemque numerum minori sibi contiguo et proximiori duxeris comparandum: ut ternarium binario et erit sesquialtera. quaternarium ternario eritque sesquitercia: quinarium quaternario sesquiquarta. senarium quinario sesquiquinta: et reliquae eodem modo. ⁷ In hoc enim genere evenit proportionem minoribus numeris ductam esse maiorem: minorem vero quae maioribus numeris continetur ut sesquialtera .3. ad .2. maior est quam sesquitercia .4. ad .3. haec quoque quam sesquiquarta .5. ad .4. ⁸ atque in reliquis eadem consyderatio reperitur: nanque dimidia pars maior est quam tertia. et tertia pars quartam vincit: atque quarta quintam excedit: quanto autem sesquialtera superat sesquiterciam: ac sesquitercia sesquiquartam ac reliquae reliquas: In harmoniae instrumentalis descriptione per regulam generalem notissime describemus. ⁹ Verum huiusmodi epimorias species singillatim naturali ordine prosequamur.

¹⁰ De Proportione sesquialtera.

Sesquialtera proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet ipsum semel tantum et insuper dimidiam ipsius partem aequivalens ei in quantitate et mensura ut .3. ad .2. et .6. ad .4. et .9. ad .6. et .12. ad .8. ¹¹ In hac proportione tres notulae commensurantur duabus sibi et nomine et quantitate consimilibus ita ut singulaquaequae ipsarum trium diminuatur de tertia propriae quantitatis parte: ¹² et figuratur in cantibus hoc modo $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{6}$ quod presens declarat concentus.



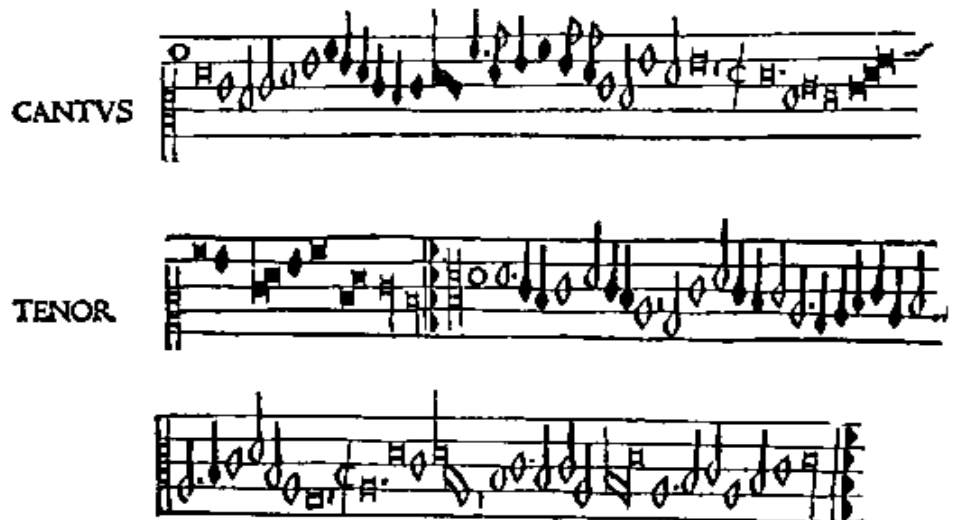
[ex. 188]

¹³ Est enim consyderandum: quod si illa pars qua notula in proportione minuitur: fuerit ipsius notulae pars figurabilis: puta tertia pars semibrevis in prolatione perfecta (minima enim est) vel tertia pars brevis in tempore perfecto (est quidem semibrevis) vel quarta pars semibrevis in minori prolatione (est enim seminima) vel alio quouis modo: facile discernentur et pronuntiabuntur notulae huiusmodi diminutae: ut hoc disponitur exemplo.



[ex. 189]

[-f.ggiv-] ¹⁴ Quod si quantitas ipsa qua unaquaeque notula maioris numeri diminuitur non fuerit pars aliquota figurabilis sui totius: ¹⁵ puta si fuerit quinta pars unius semibrevis quae simplici non ascribitur figurarum consyderationi: tunc diminutivae ipsarum notularum quantitates quasi quodammodo certa continuatione iunguntur: ut propria uniuscuiusque notulae quantitas certo medio distinguente ab alterius quantitate haud facile possit disiungi: sed ita (verbi gratia) continuatur alterutra quantitas et mensura: ¹⁶ quemadmodum accidit in chorda quae in instrumento percutitur dum torquetur: ¹⁷ primus namque chordae pulsus sonum emittit graviores: dum autem torquetur: sonum ipsum continuat in acutum: ¹⁸ hoc quoque sane oculis contuemur: quum caelestis arcus colores inspicimus: sunt enim ita sibi ipsis proximi ut per continuam mutationem alterius color in sequentem nullo medio utrosque distinguente vertatur colorem. ¹⁹ Solet plerumque sesquialtera proportio in cantilenis absque numerorum characteribus denotari: quum scilicet notulis nigro vel alio colore plenis sub imperfectis notularum quantitatibus pernotatur hoc modo.



[ex. 190]

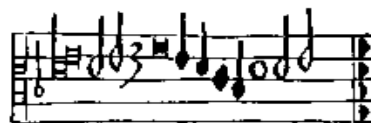
²⁰ Verum solam semibreve minoris prolationis plenam: vel brevem solam temporis imperfecti: vel duas tantum plenas: quod ternariam non sortiantur divisionem: non haemiolia sed dupla dimensione disposuit Bonadies Musicus praeceptor meus. ²¹ Quod quum [-f.ggiyr-] solas minimas nigro colore plenas sesquialteraveris: quoniam tunc nulla cadit descriptionis seu figurationis differentia inter sesquialteratas huiusmodi minimas et seminimas simpliciter

dispositas: si omnes secundum ternariam divisionem processerint: dicentur minimae sesqualteratae.²² Si autem fuerint sex tantum minimae plenae: quae et sesqualterari possunt et simpliciter seminimari: tunc si sola eas recta seu vacua minima immediate praecesserit cui duae primae minimae plenae possint connumerari: omnes sex ipsae erunt seminimae:²³ similiter quum sola minima vacua eas fuerit statim subsecuta. quod si sola minima vacua eas immediate non praecesserit vel sequatur: omnes tunc erunt minimae sesqualteratae.²⁴ Verum quum quinquae tantum fuerint minimae plenae: ac sola minima vacua eas immediate praecedat: duae tunc primae plenae erunt seminimae: tres vero ultimae dicentur minimae sesqualteratae: quod si eas quinque sola minima vacua fuerit statim consecuta: tunc tres primae plenae sesqualterabuntur: et duae ultimae erunt seminimae: quae connumerantur ipsi vacuae minimae subsequenti.²⁵ Quod si septem fuerint minimae plenae: tunc quattuor primae seminimantur: tres vero ultimae sesqualterantur ac de his presens subiicitur demonstratio.



[ex. 191]

[-f.ggijv-]²⁶ Poterit tamen sincopam quandoque aliqua minima plena vel altera notula transferri: quae et sesqualterationem suscipiet: et quandoque a sesqualteratione discedet: quod compositoris arbitrio duximus concedendum.²⁷ Illud interim est generaliter advertendum quod disposita in notulis plenis sesqualtera non debet proprijs suorum numerorum characteribus describi: ne forte in illud inconueniens duarum scilicet sesqualterarum incideremus: ex quibus invicem superductis non sesqualtera sed dupla sesquiquarta proportio procreatur: ut his constat numeris .9.6.4:²⁸ hoc autem inconsiderate posuit Busnoys in contratenore acuto de Sanctus in *missa L'ome armé*: quem Tinctoris acriter repraehendit: quod notulis plenitudine sesqualteratis ternarij numeri characterem praeposuerit quo sesqualteram ipsam consyderare solebat hoc modo



[ex. 192]

²⁹ Ego autem in dubijs id factum non damnam: cum compositae cantilenae dum in medium afferuntur illico sine dubitatione a cantoribus cognosci debent atque cantari.

³⁰ Quod plerique fecerunt: non ipso caractere proportionem ducentes sed notulas ipsas plenitudine sesqualteratas ad aliarum quae dubiae sunt differentiam demonstrantes. ³¹ Nam dispositis sex minimis plenis inter vel ante vel post plures minimas rectas et vacuas: quoniam et sesqualterari possunt et seminimari character ipse ternarij: quum sesqualterate sunt: ad huiusmodi cognitionem congrue praeponetur: vel ut nonnulli consueuerunt subponetur: quod praesenti concentu lucide comprobatur.



[ex. 193]

[-f.ggiijr-]

³² Minimae autem huiusmodi ipsa plenitudine sesqualteratae de usu sincopari non solent. ³³ Semibreves vero atque breves huiusmodi plenae solent sincopari frequentius. ³⁴ Est insuper advertendum: ut quum tres minimas plenas conspexeris si ante eas vel post quarta fuerit minima huiusmodi plena: quae per sincopam ipsis tribus connumeranda sit: tunc tres ipsae erunt seminimae et quarta ipsa seminima plena ipsis applicabitur in divisione. ³⁵ Quod praesens demonstrat concentus.



[ex. 194]

[-f.ggiijv-]

³⁶ Sunt et qui sesqualteram proportionem in notulis disponunt exprimendam signo pefectae prolationis scilicet puncto interposito signo temporis hoc modo C, O ³⁷ nullam inter prolationem et proportionem differentiam sentientes: quod potissime consyderatio rationis confutare non distulit. ³⁸ Namque tres minimas duabus aequifacit proportio sesqualtera: perfecta autem prolatio tres ipsas minimas rectas unicuique confert semibreui duabus non comensurandas:

Dufay

Philippon

Tinctoris

³⁹ hoc quidem non secus contingit quam in brevi notula temporis perfecti quae tris in semibreves resolvitur non tamen coaequandas duabus semibrevibus in brevi notula temporis imperfecti comprahensis. ⁴⁰ quod quidem sane advertens disposuit Gulielmus Dufay In *Et in terra pax* et In *Patrem. Et unam sanctam catholicam missae sancti Antonij*. ⁴¹ ubi perfectam seu maiorem prolationem et tempus imperfectum signavit: tres enim rectas minimas unicuique contulit semibrevis duabus nequequam aequeductas. ⁴² Idemquoque rationabiliter posuit Philippon de Bourges in quodam. *Et in terra pax*: disponens signo perfectae prolationis tres rectas et integras minimas unicuique semibrevis: duabus minimis imperfectae seu minoris prolationis inaequales. ⁴³ Tinctoris item: Alijque complures Id proprijs cantilenis recte declarant. ⁴⁴ Neque assentio complurimorum corruptellae: qui quum solo ternarij numeri caractere sesqualteram describunt in notulis tempus imperfectum (quod absurdum est) pro perfecto: atque pro maiore prolatione minorem posuere: alterationem et perfectionem in notulis consyderantes quo facile conspicitur ex diminutione proportionis deductum esse in notulis augmentum ut hoc notatur exemplo.

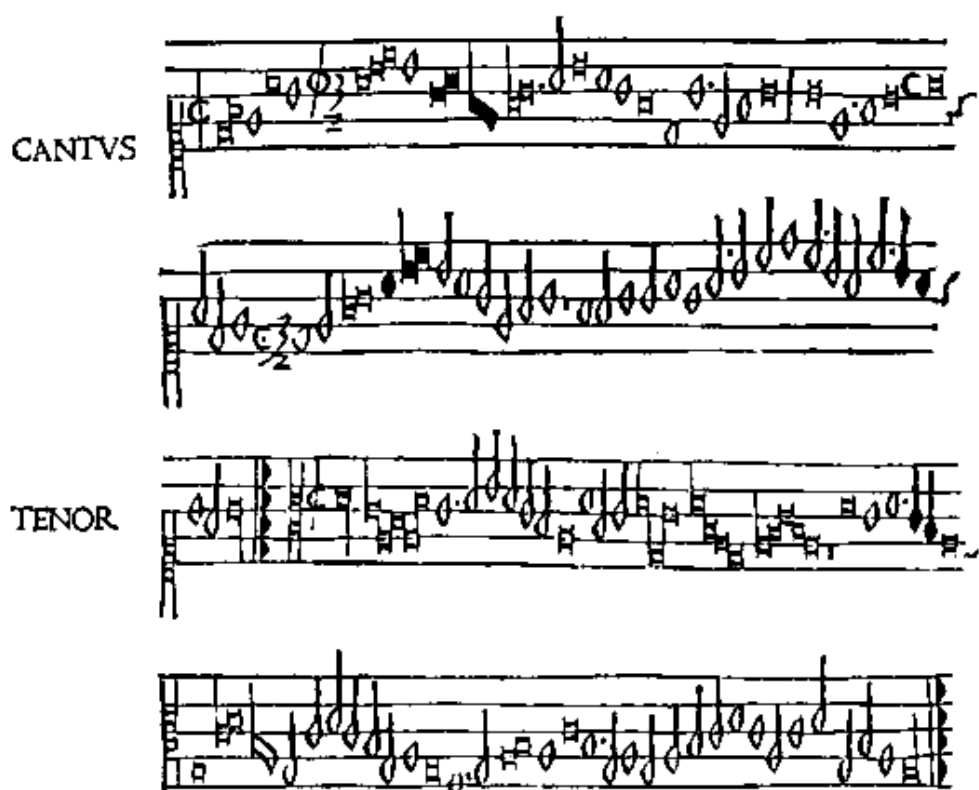


[ex. 195]

[-f.ggiiijr-]

⁴⁵ Brevis enim perfecta et semibrevis alterata in solo tempore perfecto disponitur: cuius proprium signum est circulus. ⁴⁶ Semibreve vero perfectam ac minimam alterabilem sola maior sive perfecta prolatio confert: huius proprium signum est punctus in signo temporis affixus. ⁴⁷ In tempore autem imperfecto quod semicirculus declarat: brevis notula duas tantum semibreves semper possidet sive recta: sive quavis Proportione diminuta: nisi punctum augmentationis susceperit: sed neque in eo semibrevis unquam alterationis suscipit incrementum. ⁴⁸ Atque idcirco eodem sensu neque semibrevis in minori prolatione perfectionem acquirat: neque minima poterit alterari. ⁴⁹ Sunt et qui pausas in sesqualtera proportionem non minuunt ut ipsa expostulat proportio: existimantes imperfectionem quandam ex ipsa proportionem deduci. ⁵⁰ quorum pace dixerim. aliter consyderandum esse proportionum diminutiones: quibus et notulae subiacent et pausae: aliter notularum

imperfectiones quae connumeratione ut plurimum tertiae partis abstractae noscuntur: ut in figurarum tractatu latius diximus: ⁵¹ tunc enim pausa non solent imperfici. ⁵² Hoc quoque de sesquialtera proportionem ac caeteris notandum videtur quod quum notulae proportionatae perfectae quantitati insistent putabreves et semibreves proportionatae in tempore perfecto atque semibreves et minimae in prolatione perfecta: possunt notulae ipsae secundum perfectae suae quantitatis accidentia variari: ⁵³ nam et brevis vacua ante brevem erit perfecta tris in semibreves resolubilis: duabus tamen iuxta proportionis dispositionem coaequatas: et secunda semibrevis inter duas breves alterabitur: ⁵⁴ rursus semibrevis vacua in prolatione perfecta ante sibi similem tres minimas duabus conductas continebit: et secunda duarum minimarum inter duas semibreves dispositarum alterabitur. ⁵⁵ Atque pausas brevium et semibrevium secundum hanc considerationem constat esse perfectas. ⁵⁶ quod praesens declarat concentus.

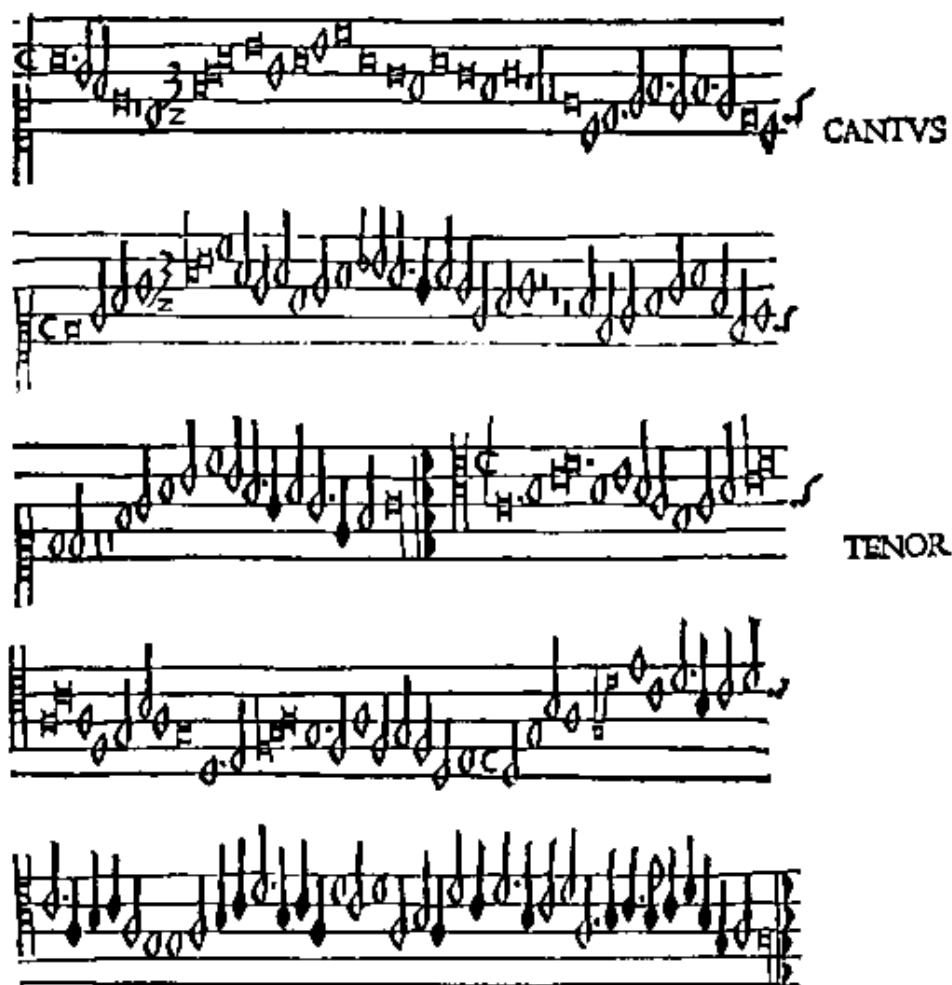


[ex. 196]

[-f.ggiiijv-]

⁵⁷ Si autem proportio sesquialtera disposita fuerit in notulis imperfectae quantitati subiectis omnes tunc notulae et pausa semper erunt imperfectae. ⁵⁸ ut si in tempore imperfecto ascribatur ipsa sesquialtera tres breves duabus aequifaciens: tunc unaquaeque illarum trium semper de tertia propriae quantitatis adimitur parte: atque similiter trium brevium pausa pro duabus proportionabiliter in aequivalentia computantur: ita ut singulaquaeque pausa brevis diminuatur de tertia propriae quantitatis parte. ⁵⁹ Eritque idem sentiendum de tribus semibrevis minoris prolationis: et earum pausis:

semper enim in sesquialtera proportione eas de tertia sui parte constat esse adimendas: ut praesenti exponitur concentu.



[ex. 197]

[-f.ggv̄r-]

⁶⁰ Inanis enim esset sesquialterae proportionis in notulis dispositio: si pausa et notulae ipsae consimili diminutione non consyderarentur. ⁶¹ Omnis namque maioris inaequalitatis proportio in cantilenis descripta singulas notulas et pausas secundum propriam atque naturalem eius potentiam pari ac competente aequaliter adimit parte. ⁶² Minoris vero inaequalitatis proportio notulas pariter et pausas adauget. [-f.ggv̄v-] ⁶³ Multi item signant sesquialteram ipsam notulis plenis dispositam quam haemioliā vocant et ipso imperfecti temporis et maioris prolationis signo sic vero O quod mea sententia erroneum existimo. ⁶⁴ Constat igitur ex his quae deducta sunt sesquialteram in notulis proportionem: ipsarum notularum plenitudine consyderari: quam potius dixero diminutionem sesquialterae proportioni aequipolentem: ⁶⁵ ea enim destruitur quum notulae illico vacuae subsequuntur. ⁶⁶ Rursus propriis numerorum characteribus: quam subsesquialtera sibi opposita immediate succedens destruere pernoscitur: ut hoc probatur harmento.

CANTVS

TENOR

[ex. 198]

[-f.ggvir-]

⁶⁷De Proportione sesquitertia.

Sesquitertia proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet ipsum semel et insuper tertiam ipsius minoris partem aequivalens ei in potentia et mensura ut .4. ad .3. et .8. ad .6. et .12. ad .9. ⁶⁸ Haec enim proportio quattuor notulas aequifacit tribus sibi consimilibus nomine et quantitate: ita ut singulaequaequae ipsarum quattuor diminuantur de quarta propriae quantitatis parte: ⁶⁹ Figuratur autem in cantibus hoc modo: $\frac{4}{3}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{12}{9}$ et destruitur a subsesquitertia sibi opposita ipsam statim subsequente: quod hoc concentu percipitur.



[ex. 199]

[-f.ggviv-]

⁷⁰ Nonnulli sesquiertiam ipsam in notulis signo temporis imperfecti sinistrorsum sic verso \oslash intelligi voluerunt ⁷¹ quos acerrime impugnat Prosdocimus patavinus in Expositione brevis extractus Ioannis de Muris quilibet in arte practica: et Tinctoris in suo proportionum tractatu.

⁷² De Proportione sesquiquarta.

Sesquiquarta proportio dicitur quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus comprahendit ipsum in se semel et insuper ipsius minoris quartam partem: aequivalens ei in quantitate et temporis mensura: ut .5. ad .4. et .10. ad .8. et .15. ad .12. ⁷³ In hac enim proportione quinque notulae aequivalent quattuor sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum quinque diminuatur de [-f.ggvijr-] quinta parte suae quantitatis: ⁷⁴ describitur autem in cantilenis hoc modo $\frac{5}{4}$ $\frac{10}{8}$ $\frac{15}{12}$. ⁷⁵ Atque destruitur a subsesquiquarta ipsi statim succedente ut hoc probatur concentu.

Prosdocimus
Tinctoris



[ex. 200]

⁷⁶ De Proportione sesquiquinta.

Sesquiquinta proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus continet ipsum semel et insuper ipsius minoris quintam partem aequivalens ei in potentia et mensura: ut .6. ad .5. et .12. ad .10. et .18. ad .15. ⁷⁷ Haec enim proportio sex notulas quinque sibi consimilibus coaequat: ita ut singulaequaequae ipsarum sex diminuantur de sexta parte sui quantitativi valoris. ⁷⁸ Figuratur enim in cantibus hoc modo 6/5 12/10 18/15. Et succedente illico subsesquiquinta sibi opposita, evanescit. Quod praesens declarat concentus.



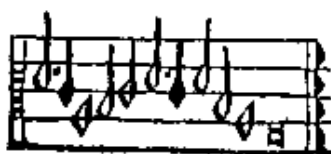
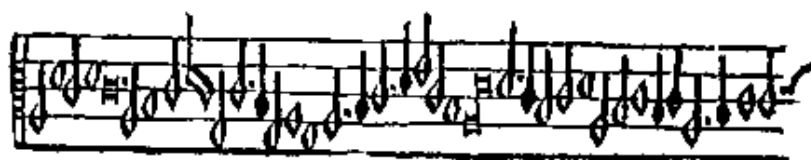
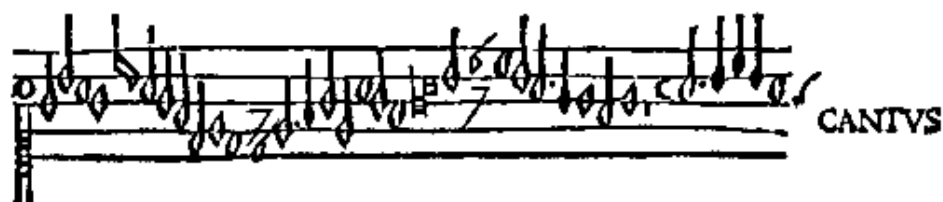
[ex. 201]

[-f.ggvijv-]

⁷⁹ De Proprtione sesquisexta.

Sesquisexta proportio fit quum maior sequentium notularum numerus minori

praecedentium comparatus comprahendit ipsum semel et insuper sextam eius partem atque aequatur ipsi in temporis mensura. ut .7. ad .6. et .14. ad .12. et .21. ad .18. ⁸⁰ Septem enim notulae aequivalent sex sibi consimilibus in hac proportione: ita quod unaquaeque ipsarum septem minuitur de septima propriae quantitatis parte. ⁸¹ In cantilenis quidem describitur hoc modo 7/6 14/12 21/18 et destruitur a subsesquisexta sibi opposita: ut hic constat.



[ex. 202]

[-f.ggvijr-]

⁸² De proportione sesquiseptima.

Sesquiseptima proportio fit quum maior sequentium notularum numerus minori praecedentium comparatus continet eum, semel et insuper eius septimam partem aequivalens ipsi in potentia ut .8. ad .7. et .16. ad .14. et .24. ad .21. ⁸³ In hac proportione octo notulae aequivalent et comensurantur septem sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum octo minuatur de octava sui valoris parte. ⁸⁴ Figuratur autem in cantibus hoc modo 8/7 16/14 24/21. ⁸⁵ Quod si subsesquiseptima fuerit eam illico subsecuta evanescet et destruetur quoniam eius opposita est: ut hoc notatur exemplo.



[ex. 203]

[-f.ggviiiv-]

⁸⁶ De Proportione sesquioctava.

Sesquioctava proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus aequivalet ipsi: comprahendens eum semel et insuper octavam eius partem ut .9. ad .8. et .18. ad .16. et .27. ad .24. ⁸⁷ Haec enim proportio novem notulas octo sibi consimilibus aequifacit ita ut singulaequaequae ipsarum novem diminuantur de nona parte propriae quantitatis. ⁸⁸ Describitur in cantilenis hoc modo 9/8 18/16 27/24 Et destruitur a subsesquioctava sibi opposita ut hoc monstratur concentu.



[ex. 204]

[-f.hhir-]

⁸⁹ De Proportione sesquinona.

Sesquinona proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus aequè ducitur ipsi: quem semel et insuper nonam ipsius partem continet ut .10. ad .9. et .20. ad .18. et .30. ad .27. ⁹⁰ In hac proportione decem notulae aequivalent novem sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum decem diminuatur de una sui ipsius decima parte. ⁹¹ Et figuratur in cantibus hoc modo 10/9 20/18 30/27 ⁹² Destruitur insuper a subsesquinona sibi opposita: ut prasens probat concentus.



[ex. 205]

[-f.hhiv-]

⁹³ Reliquas autem huius superparticularis generis species facile diligens cantor consimili processu poterit consyderare.

De Genere subsuperpartulari et eius speciebus. Caput sextum.

¹ Subsuperpartulare genus est quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus aequivalet ipsi in quantitate et potentia: comprahensus in eo semel cum una eius aliquota parte: ut .2. ad .3. et .3. ad .4. et .4. ad .5. et deinceps. ² Sunt enim eius species infinitae: prima est Subsesqualtera: secunda Subsesquitercia: tertia Subsesquiquarta: quarta subsesquiquinta et deinceps: de quibus singillatim est dicendum.

³ De Proportionione subsesqualtera.

Subsesqualtera proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in eo semel tantum et insuper ipsius minoris pars dimidia: et aequivalet ipsi maiori in potentia et temporis mensura ut .2. ad .3. et .4. ad .6. et .6. ad .9. et deinceps. ⁴ In hac proportionem duae notulae aequivalent et commensurantur tribus sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum duarum augeatur de dimidia propriae quantitatis parte.

⁵ Figuratur [-f.hhijr-] enim in cantilenis hoc modo $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{6}$ $\frac{6}{9}$ et destruitur a sesqualtera sibi opposita eam illico subsequente: ut hoc concentu percipitur.



[ex. 206]

⁶De Proportione subsesquitercia.

Subsesquitercia proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus seruatur in eo semel cum tertia ipsius minoris parte et aequivalet ipsi maiori in temporis mensura ut .3. ad .4. et .6. ad .8. et .9. ad .12. et deinceps. ⁷ In hac proportione tres notulae aequivalent et commensurantur quattuor sibi et nomine et quantitate consimilibus ita ut singulaquaequae ipsarum trium tertiae partis propriae quantitatis suscipiat augmentum: ⁸ Figuratur vero in cantilenis hoc modo $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{12}$ Et destruitur a subsequente sesquitercia sibi opposita: quod praesenti concipitur exemplo.



[ex. 207]

[-f.hhiijv-]

⁹De Proportione subsesquiquarta.

Subsesquiquarta proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus comprahenditur in ipso semel et insuper

quarta ipsius minoris pars: et aequivalet ipsi maiori in quantitate et mensura: ut .4. ad .5. et .8. ad .10. et .12. ad .15.¹⁰ Haec enim proportio quattuor notulas quinque sibi consimilibus aequat ita ut unaquaeque ipsarum quattuor augeatur de quarta proprii valoris parte.¹¹ Et describitur in notulis hoc modo $4/5$ $8/10$ $12/15$ ¹² Destruitur autem et evanescit quum ipsam immediate fuerit subsequuta sesquiquarta: quod praesens exprimit concentus.



[ex. 208]

[-f.hhiijr-]

¹³ De Proportione subsesquiquinta.

Subsesquiquinta proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus continetur in ipso semel et insuper ipsius minoris quinta pars: et aequivalet ipsi maiori ut .5. ad .6. et .10. ad .12. et .15. ad .18. et deinceps.¹⁴ Haec enim proportio quinque notulas sex sibi et nomine et quantitate consimilibus coaequat: ita ut unaquaeque ipsarum quinque quintae sui valoris partis suscipiat incrementum.¹⁵ Figuratur autem in notulis hoc modo $5/6$ $10/12$ $15/18$ atque destruitur a sesquiquinta sibi opposita: quod praesens exponit concentus.



[ex. 209]

[-f.hhiijv-]¹⁶ Reliquas huius subsuperparticularis generis species diligentiae musicorum relinquimus perquirendas.¹⁷ Quiescas interim iocundissime cantor si in alicuius proportionis dispositione imperfectum reperieris notularum numerum. plerumque enim quem non disponimus in semibrevibus consyderabis in minimis.¹⁸ Rursus proportionum quae sola praecedentium destructione signantur in notulis numerositatem quandoque causa brevitatis imperfectam conspicias ac temporalem notularum in tenoribus computationem vel superfluam eiusdem rei gratia vel diminutam.

De Genere superpartienti et eius speciebus. Caput septimum.

¹ Superpartiens genus quod tertium est maioris inaequalitatis fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet ipsum in se semel tantum et insuper unam ipsius minoris aliquantam partem ductam ex pluribus aliquotis: et ipse maior minori coaequatur in potentia et temporis mensura.² Quod quum illa pars minoris aliquanta quae et amborum terminorum excessus et differentia est: duas dicti minoris monstraverit partes: erit proportio superbipartiens.³ Sortitur et aliud magis specificum nomen ut si ipsae duae minoris partes aliquotae fuerint partes tertiae dicetur [-f.hhiijr-] proportio superbipartiens tertias ut .5. ad .3.⁴ Si autem fuerint quintae partes dicetur proportio superbipartiens quintas. ut .7. ad .5.⁵ Quod si septimae partes fuerint dicetur superbipartiens septimas ut .9. ad .7.⁶ Quum autem pars illa aliquanta minoris qua maior ipsum vincit minorem tres eius minoris aliquotas monstraverit: erit proportio supertripartiens: magis autem specificè nominatur:⁷ ut si Illae tres aliquotae minoris partes fuerint ipsius partes quartae dicetur proportio supertripartiensquartas ut .7. ad .4.⁸ Si vero fuerint partes quintae dicetur supertripartiensquintas ut .8. ad .5.⁹ Si septimae partes fuerint erit supertripartiensseptimas ut .10. ad .7.¹⁰ Quod quum illa terminorum differentia quae minoris pars dicitur aliquanta quattuor aliquotas ipsius minoris partes continuerit: dicetur proportio superquatripartiens.¹¹ Est tamen ei aliud magis specificum nomen:¹² ut quum scilicet unaquaeque illarum quattuor aliquotarum partium fuerit ipsius minoris pars quinta: dicetur proportio superquatripartiensquintas ut .9. ad .5.¹³ Si autem illae quattuor partes fuerint ipsius minoris partes septenae dicetur proportio superquatripartiensseptimas ut .11. ad .7. ad .22. ad .14.¹⁴ Atque in reliquis consimilis est consyderationis modus.¹⁵ In hoc insuper superpartienti genere hoc naturaliter evenit quod proportio a pari numero partientem acquirens denominationem: partitas imparis numeri scilicet minoris partes conveniet:¹⁶ ut si fuerit superbipartienstertias hoc modo .5. ad .3. nanque partiens numerus scilicet amborum excessus: binarius est

par: hinc superbipartiens: partitus vero sunt duae ipsae tertiae ternarij imparis partes: inde superbipartientertias nominatur. ¹⁷ Partiens vero numerus impar: partitas numeri paris partes consequitur ut .7. ad .4. supertripartiensquartas: ¹⁸ nam partiens est ternarius impar: idcirco supertripartiens dicitur: partitae vero partes quaternarij paris: ex quo supertripartiensquartas vocatur. ¹⁹ Plerumque item et partiens numerus impar partitas imparis numeri partes insequitur ut .10. ad .7. supertripartiensseptimas. ²⁰ Quod si partiens numerus et partitae partes secundum paris numeri denominationem consyderentur: non in superpartientem sed in epimoriam convenient habitudinem ²¹ ut .6. ad .4. non enim dicitur superbipartiensquartas sed sesquialtera: et .8. ad .6. non superbipartiensextas sed sesquitercia. ²² Quum igitur excessus seu differentia terminorum cuiusvis proportionis fuerit minoris termini pars aliquota (ac si plures quoque ipsius minoris aliquotas contineat partes) proportio ipsa non in superpartienti: sed in superparticulari genere consyderanda est: ut .9. ad .6. ²³ non enim dicitur supertripartiensextas: sed sesquialtera: cum maior minorem semel insuperque ipsius minoris dimidiam quae et tribus sextis eius partibus ducta est: contineat partem. ²⁴ Huius autem superpartientis generis infinitae sunt species. ²⁵ Prima enim est superbipartiens. Secunda supertripartiens. Tertia superquatripartiens. Quarta superquincupartiens. Quinta supersexcupartiens [-f.hhiiijv-] sicque est ad infinita processus. ²⁶ In naturalibus autem numeris primae ipsae tanquam radices hoc ordine consyderantur. ²⁷ Prima enim ex terminis producit quibus solus terminus interiacet ut .5. ad .3. est enim horum medius quaternarius et .7. ad .5. quorum medius est senarius. ²⁸ Terminos enim in hac consyderatione numeros vocamus. ²⁹ Secunda duos intermittit numeros ut .7. ad .4. sunt enim intermissi numeri quaternarius et senarius. ³⁰ Quod si ex .8. ad .5. consurgat intermittuntur senarius et septenarius. ³¹ Tertia species tres numeros proprijs terminis intermittit ut .9. ad .5. quorum medij sunt senarius septenarius et octonarius: ³² Et .11. ad .7. horum medij sunt octonarius novenarius et denarius. ³³ Quarta inter extremos eius terminos quattuor claudit numeros ut .11. ad .6. quorum medij sunt septenarius octonarius novenarius et denarius. ³⁴ et .12. ad .7. horum enim medij sunt octonarius novenarius denarius et undenarius: ³⁵ atque ita quota fuerit huiusmodi species in ordine tot erunt inter eius terminos interiecti numeri: ³⁶ ut si prima fuerit species: unus erit inter eius terminos numerus. si secunda duo numeri ipsis terminis intercludentur. si tertia tres. si quarta quattuor. si quinta quinque ac deinceps: ³⁷ Ut prima superbipartiens unum cludat inter terminos numerum: Secunda supertripartiens duos monstrat numeros inter terminos contineri. Tertia superquatripartiens tres numeros proprijs intercipit terminis. Quarta superquincupartiens: cuius termini quattuor intercipiunt numeros: ³⁸ huiusmodi et reliquae in simpliciori et naturali numerorum dispositione procedunt. ³⁹ Dicuntur autem hae species subalternae: namque in vim generum transeunt: hinc et a nonnullis ponuntur ut genera: ⁴⁰ cum superbipartientium alia fit superbipartientertias ut .5. ad .3. alia superbipartiensquintas ut .7. ad .5. alia superbipartiensseptimas: ut .9. ad .7. et deinceps: quas quidem specialissimas species dyalectici vocant. ⁴¹ Supertripartientium similiter Alia supertripartiens quartas: ut .7. ad .4. Alia supertripartiensquintas ut .8. ad .5. Alia supertripartiens septimas ut .10. ad .7. ⁴² Item superquatripartientium alia superquatripartiensquintas ut .9. ad .5. Alia superquatripartienseptimas ut .11. ad .7.

Alia superquatripartiensnonas ut .13. ad .9.⁴³ Superquincupartientium item alia superquincupartienssextas ut .11. ad .6. Alia superquincupartiensseptimas ut .12. ad .7. Alia superquincupartiensoctavas ut .13. ad .8.⁴⁴ atque eodem modo species huiusmodi superpartientes in genera convertuntur alias atque quodammodo infinitas species producendo.⁴⁵ Est enim genus multarum aggregatio specierum unam eandemque naturam diversimodi participantium.⁴⁶ Species vero dicitur quantitas specialis et qualitas generis. sed de his ferres sic describatur.

⁴⁷ De Proportione superbipartientetertias.

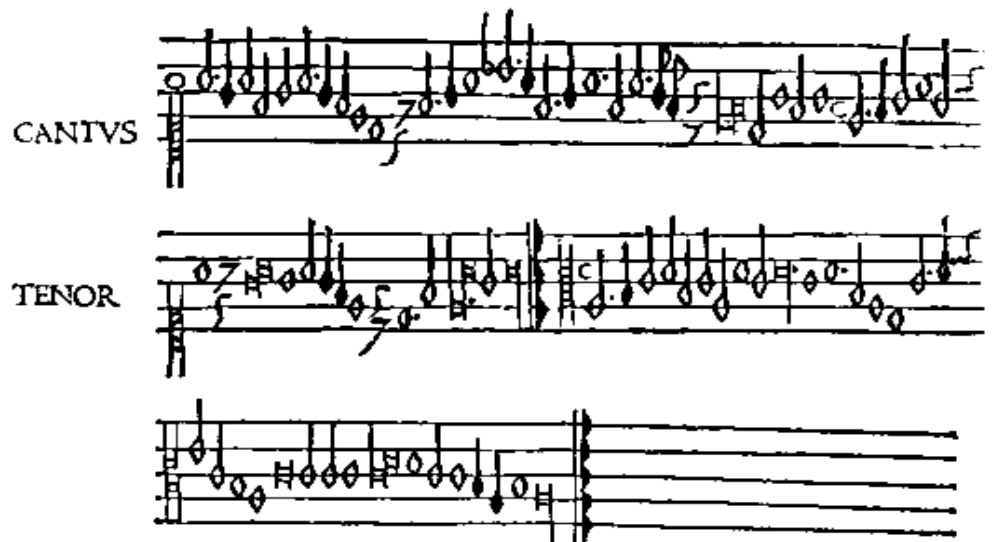
Superbipartientetertias proportio fit quum maior sequentium notularum numerus [-f.hhvr-] ad minorem praecedentium relatus continet eum semel et insuper unam aliquantam ipsius minoris partem ex duabus tertijs partibus factam et aequivalet ipsi minori ut .5. ad .3. et .10 ad .6. et .15. ad .9.⁴⁸ In hac enim proportione quinque notulae aequivalent et commensurantur tribus sibi consimilibus: ita ut unaquaeque ipsarum quinque de duabus quintis partibus propriae quantitatis diminuatur.⁴⁹ Figuratur autem in cantilenis hoc modo 5/3 10/6 15/9 et destruitur a subsuperbipartientetertias sibi opposita quod praesente probatur concentu.



[ex. 210]

⁵⁰ De Proportione superbipartientequintas.

Superbipartientequintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus aequivalet ei comprahendens ipsum semel et insuper duas ipsius minoris quintas partes ut .7. ad .5. et .14. ad .10. et 21. ad .15.⁵¹ In hac proportione septem notulae aequantur quinque sibi et nomine et quantitate consimilibus ita ut singulaquaeque ipsarum septem diminuatur de duabus septenis partibus propriae potentiae.⁵² Describitur enim in notulis hoc modo 7/5 14/10 21/15 atque destruitur a subsuperbipartientequintas proportione quae eius opposita est: ut hoc concentu facile consyderatur.



[ex. 211]

[-f.hhv-]

⁵³ De Proportione superbipartienteseptimas.

Superbipartiensseptimas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus aequivalet ipsi continens eum semel et insuper duas eius septimas partes ut .9. ad .7. et .18. ad .14. et .27. ad 21. ⁵⁴ Haec enim proportio aequat novem notulas septem sibi consimilibus ita ut singulaequaequae ipsarum novem diminuatur de duabus nonis partibus proprii valoris. ⁵⁵ Figuratur quidem in cantibus hoc modo 9/7 18/14 27/21 Atque destruitur a subsuperbipartienteseptimas sibi opposita: ut hoc percipitur concentu.



[ex. 212]

[-f.hhv-]

⁵⁶ De Proportione supertripartientequartas.

Supertripartiensquartas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus comprahendit eum in se semel et insuper tres quartas ipsius minoris partes et aequivalet ipsi in potentia: ut .7. ad .4 et .14. ad .8. et .21. ad .12. ⁵⁷ In hac proportione septem notulae aequivalent et commensurantur quattuor sibi consimilibus ita ut unaquaequae ipsarum septem diminuatur de tribus septenis partibus suae quantitatis. ⁵⁸ Et figuratur in cantilenis hoc modo 7/4 14/8 21/12. ⁵⁹ Destruitur autem a subsupertripartientequartas sibi opposita ut hic patet.



[ex. 213]

⁶⁰ De Proportione supertripartiente quintas.

Supertripartiens quintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus comparatus minori praecedentium continet eum semel et insuper tres quintas ipsius minoris partes aequivalens ei in potentia. ut .8. ad .5. et .16. ad .10 et .24. ad .15. ⁶¹ In hac proportione octo notulae commensurantur quinque sibi consimilibus ita ut singulae aequae ipsarum octo diminuatur de tribus octavis partibus propriae quantitatis. ⁶² Figuratur enim in cantibus hoc modo 8/5 16/10 24/15 Atque destruitur a subsupertripartiente quintas sibi opposita: ut hic constat.



[ex. 214]

[-f.hhviv-]

⁶³ De Proportione supertripartiente septimas.

Supertripartiens septimas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet eum semel et insuper tres ipsius minoris septimas partes et aequivalet ipsi minori ut .10. ad .7 et .20. ad .14. et .30. ad .21. ⁶⁴ Haec namque proportio decem notulas aequat septem sibi consimilibus in temporis mensura: ita ut unaquae aequae ipsarum decem minuatur de tribus denis partibus sui valoris. ⁶⁵ Describitur autem in notulis hoc modo 10/7 20/14 30/21 ⁶⁶ Insuper destruitur a subsupertripartiente septimas sibi opposita: ut hic.

CANTVS

TENOR

[ex. 215]

[-f.hhvijr-]

⁶⁷ De Proportione superquatripartiente quintas.

Superquatripartiense quintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum semel et insuper quattuor quintas ipsius minoris partes: et aequivalet ipsi minori: ut .9. ad .5. et .18. ad .10. et .27. ad .15. ⁶⁸ Haec enim proportio novem notulas quinque sibi consimilibus commensurat ita ut unaquaeque ipsarum novem diminuatur de quattuor nonis partibus propriae quantitatis. ⁶⁹ Figuratur autem in cantibus hoc modo 9/5 18/10 27/15. Et destruitur a subsuperquatripartiente quintas sibi opposita: ut hoc monstratur concentu.

CANTVS

TENOR

[ex. 216]

[-f.hhvijv-]

⁷⁰ De Proportione superquatripartiente septimas.

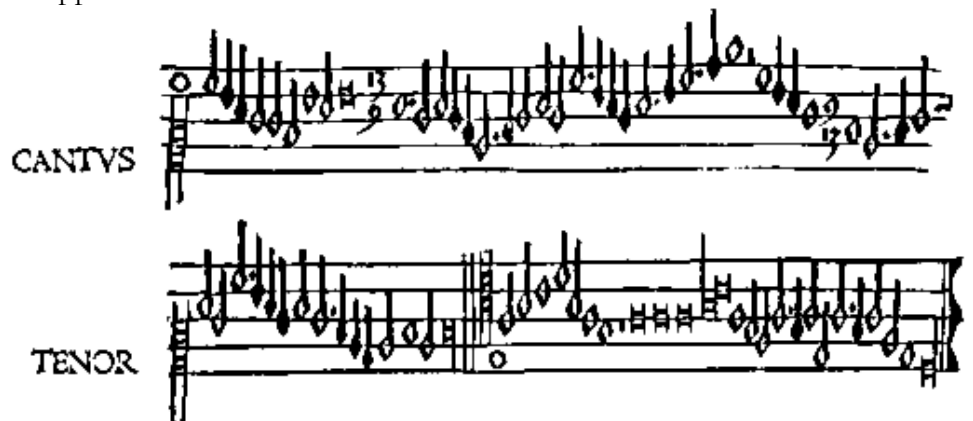
Superquatripartiense septimas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus comprahendit eum semel et insuper quattuor septimas ipsius minoris partes ut .11. ad .7. et .22. ad .14. et .33. ad .21. ⁷¹ In hac proportione undecim notulae aequivalent septem sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum undecim diminuatur de quattuor undenis partibus proprii valoris. ⁷² Figuratur enim in cantibus hoc modo 11/7 22/14 33/21 ⁷³ Destruitur item a subsuperquatripartiente septimas sibi opposita ut praesens probat concentus.



[ex. 217]

⁷⁴ De Proportione superquatripartientenonas.

Superquatripartiensnonas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus comparatus minori praecedentium continet eum semel et insuper quattuor eius nonas partes et coaequatur ei ut .13. ad .9. et .26. ad .18. et .39. ad .27. ⁷⁵ Haec enim proportio tredecim notulas commensurat novem sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum tredecim diminuatur de quattuor tertijsdecimis partibus proprii quantitativi valoris. ⁷⁶ Figuratur enim in notulis hoc modo 13/9 26/18 39/27 ⁷⁷ Destruitur vero a subsuperquatripartientenonas sibi opposita ut hic.



[ex. 218]

[-f.hhviiir-]

⁷⁸ De Proportione superquincupartientesextas.

Superquincupartientesextas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus continet eum semel et insuper unam eius aliquantam partem factam ex quinque sextis partibus ipsius minoris ut .11. ad 6: et .22. ad .12. et .33. ad .18. ⁷⁹ In hac proportionem undecim notulae aequivalent et commensurantur sex sibi et nomine et quantitate consimilibus: ita ut singulaequae ipsarum undecim diminuatur de quinque undenis partibus propriae quantitatis. ⁸⁰ Describitur enim in cantibus hoc modo 11/6 22/12 33/18 Item destruitur a subsuperquincupartientesextas

proportione sibi opposita. quod praesens declarat concentus.



[ex. 219]

⁸¹ De Proportione superquincupartientesseptimas.

Superquincupartientesseptimas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet eum semel et insuper quinque septimas ipsius minoris partes ut .12. ad .7. et .24. ad .14. et .36. ad .21.

⁸² Haec proportio duodecim notulas aequifacit septem sibi consimilibus: ita ut unaquaequae ipsarum duodecim diminuatur de quinque duodenis partibus propriae quantitatis. ⁸³ et describitur in cantibus hoc modo 12/7 24/14 36/21

⁸⁴ Destruitur autem a subsuperquincupartientesseptimas sibi opposita: ut hic constat.



[ex. 220]

[-f.hhvijv-]

⁸⁵ De Proportione supersexcupartientesseptimas.

Supersexcupartientesseptimas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus: comprahendit eum semel et insuper sex eius septenas partes ut .13. ad .7. et .26. ad .14. et .39. ad .21. ⁸⁶ In

hac proportionem tredecim notulae aequivalent et commensurantur septem sibi consimilibus: ita ut unaquaequae ipsarum tredecim diminuatur de sex tertijdecimis partibus suae potentiae et quantitatis. ⁸⁷ Figuratur in cantibus hoc

modo 13/7 26/14 39/21 Atque destruitur a subsupersexcupartientesseptimas: ut hoc percipitur concentu.



[ex. 221]

[-f.ijir-]

⁸⁸ Caeteras quoque huius superpartientis generis subalternas et specialissimas species diligentiae cantorum linquimus conquirendas.

De Genere subsuperpartienti et eius speciebus. Caput octavum.

¹ Subsuperpartiens genus quod tertium est minoris inaequalitatis oppositum quidem superpartienti fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in eo semel et insuper una eius aliquanta pars facta ex pluribus aliquotis et minor ipse maiori aequivalet in potentia. ² Sunt enim huius generis species subalternae Subsuperbipartiens: Subsupertripartiens: Subsuperquatripartiens: Subsuperquincupartiens: et deinceps. ³ Specialissimae autem eius species sunt Subsuperbipartientertias. Subsuperbipartiensquintas. Subsuperbipartiensseptimas. Item Subsupertripartiensquartas. Subsupertripartiensquintas. Subsupertripartiensseptimas. ⁴ Atque reliquae secundum eandem considerationem procedunt. ⁵ de quibus singillatim est dicendum.

⁶ De Proportione subsuperbipartiente tertias.

Subsuperbipartientertias proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus continetur in eo semel et insuper una eius pars aliquanta: facta ex duabus tertijs partibus ipsius minoris et aequivalet ipsi maiori ut .3. ad .5. et .6. ad .10. et .9. ad .15. et deinceps. ⁷ In hac proportionem tres notulae aequivalent et commensurantur quinque sibi et nomine et quantitate consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum trium augmentum suscipiat de duabus tertijs partibus propriae quantitatis. ⁸ Et Figuratur in cantibus hoc modo $\frac{3}{5}$ $\frac{6}{10}$ $\frac{9}{15}$ ⁹ Destruitur enim a superbipartientetertias eam illico subsequente: quae sibi opposita est ut hoc concentu aperte percipitur.

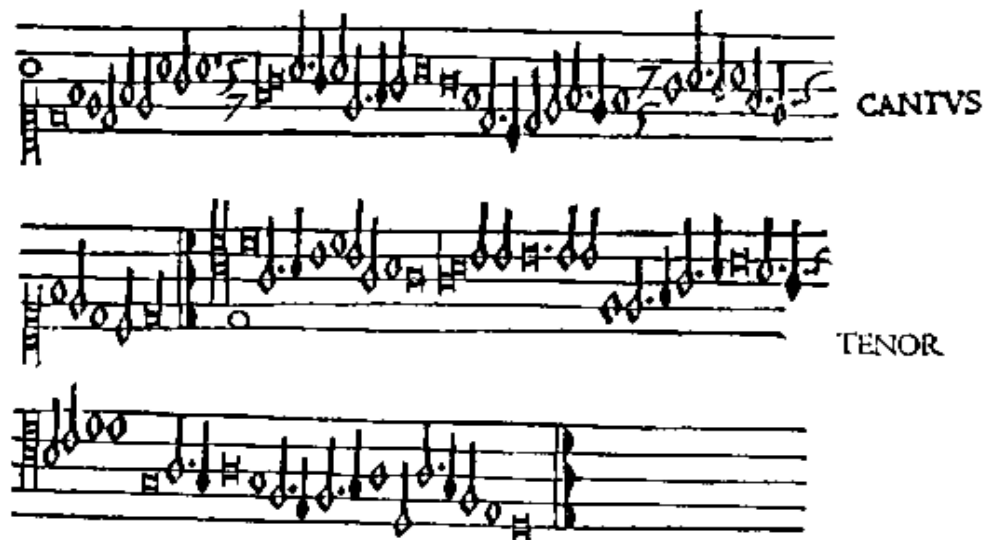


[ex. 222]

[-f.ijiv-]

¹⁰ De Proportione subsuperbipartiente quintas.

Subsuperbipartiens quintas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus continetur in ipso semel et insuper duae ipsius minoris quintae partes ut .5. ad .7. et .10 ad .14. et .15. ad .21. et deinceps. ¹¹ In hac proportione quinque notulae aequivalent et commensurantur septem sibi consimilibus ita ut singulae aequae ipsarum quinque duarum quinarum partium propriae quantitatis suscipiat incrementum. ¹² Figuratur autem in cantibus hoc modo 5/7 10/14 15/21. Et destruitur a superbipartiente quintas sibi opposita: ut hic probat concentus.



[ex. 223]

[-f.ijijr-]

¹³ De Proportione subsupertripartiente quartas.

Subsupertripartiens quartas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in ipso semel et insuper tres quartae ipsius minoris partes ut .4. ad .7. et .8. ad .14. et .12. ad .21.

¹⁴ Haec proportio quattuor notulas septem sibi consimilibus aequat ita ut unaquaeque ipsarum quattuor augeatur de tribus quartis partibus sui valoris.

¹⁵ Figuratur enim in notulis hoc modo 4/7 8/14 12/21 Et destruitur a supertripartiente quartas sibi opposita ut hoc monstratur concentu.

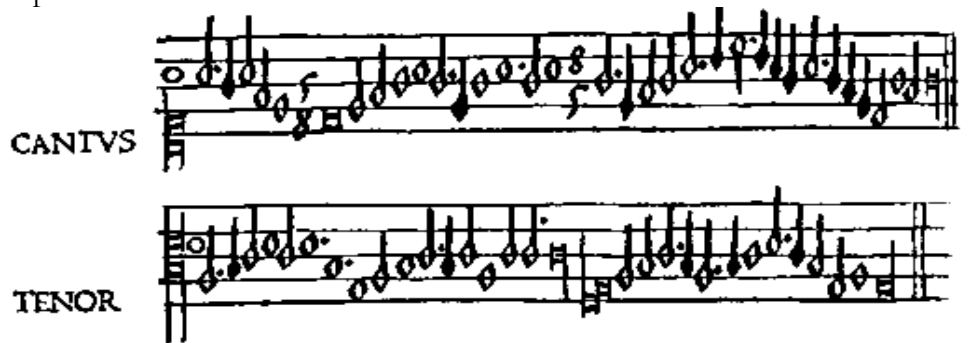


[ex. 224]

[-f.ijijv-]

¹⁶ [De proportione Subsupertripartientequintas]

Subsupertripartiensquintas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus continetur in eo semel et insuper tres eius quintae partes: ut .5. ad .8. et .10 ad .16. et .15. ad .24. ¹⁷ In hac proportione quinque notulae aequivalent et commensurantur octo sibi consimilibus ita ut singulaequae ipsarum quinque de tribus quintis partibus propriae quantitatis suscipiat incrementum. ¹⁸ Describitur enim in notulis hoc modo 5/8 10/16 15/24 Et destruitur a supertripartientequintas sibi opposita: ut hic patet.

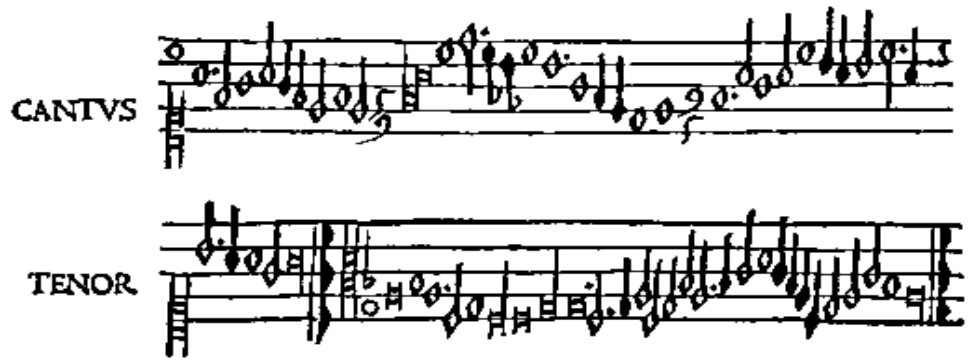


[ex. 225]

¹⁹ De Proportione subsuperquatripartientequintas.

Subsuperquatripartiensquintas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus residet in ipso cum quattuor quintis partibus suis: ut .5. ad .9. et .10. ad .18. et .15. ad .27. et deinceps. ²⁰ Haec proportio quinque notulas aequat novem sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum quinque augeatur de quattuor quintis partibus propriae quantitatis.

²¹ Figuratur autem in cantibus hoc modo 5/9 10/18 15/27 Atque destruitur a superquatripartientequintas sibi opposita: ut hoc patet exemplo.



[ex. 226]

[-f.ijijr-]

²² De Proportione subsuperquatripartientesseptimas.

Subsuperquatripartientesseptimas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus continetur in ipso semel et insuper quattuor ipsius septenae partes: ut .7. ad .11. et .14. ad .22. et .21. ad .33. ²³ In hac proportione septem notulae aequivalent et connumerantur undecim sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum septem crescat de quattuor septenis partibus propriae quantitatis. ²⁴ Figuratur enim in cantibus hoc modo 7/11 14/22 21/33 Et destruitur a superquatripartientesseptimas sibi opposita: ut hoc probatur concentu.



[ex. 227]

²⁵ Reliquas autem huius generis et subalternas et specialissimas species diligentiae musicorum consyderandas relinquimus.

De Genere multiplici superparticulari et eius speciebus. Caput nonum.

¹ Multiplexsuperparticulare genus quod quartum est maioris inaequalitatis compositum ex duobus primis fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus comprahendit eum pluries et insuper unam eius aliquotam partem. ² Huius enim infinitae sunt species [-f.ijijv-] diversis gradibus consyderandae. ³ Primus gradus procedit ex prima multiplici singulis superparticularibus secundum naturalem earum dispositionem praemixta ut Duplasesqualtera .5. ad .2. Duplasesquitercia .7. ad .3. Duplasesquiquarta .9. ad .4. Duplasesquiquinta .11. ad .5. et deinceps. ⁴ Secundus gradus concipitur ex secunda multiplici omnium superparticularium naturaliter dispositarum susceptibili. ut Triplasesqualtera .7. ad .2. Triplasesquitercia .10. ad .3. Triplasesquiquarta .13. ad .4. Triplasesquiquinta .16. ad .5. et deinceps. ⁵ Tertius gradus omnes superparticularis generis habitudines tertiae multiplici coniungit: ut Quadruplesqualtera .9. ad .2. Quadruplesquitercia .13. ad .3. Quadruplesquiquarta .17. ad .4. Quadruplesquiquinta .21. ad .5. et deinceps.

⁶ In Quarto gradu singulaesuperparticulares quartae multiplici adhaerent ut Quintuplesqualtera .11. ad .2. Quintuplesquitertia .16. ad .3. Quintuplesquiquarta .21. ad .4. Quintuplesquiquinta .26. ad .5. et deinceps .
⁷ Atque ita infiniti sunt huius generis gradus: Graduumque species infinitae.

⁸ De Proportionione duplasesqualtera.

Duplasesqualtera proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praedentium ductus continet eum bis et insuper dimidiam ipsius partem: aequivalens ei in potentia et temporis mensura: ut .5. ad .2. et .10. ad .4. et .15. ad .6. et deinceps. ⁹ In hac proportione quinque notulae aequivalent et commensurantur duabus sibi consimilibus nomine et quantitate: ita ut unaquaeque notula ipsarum quinque diminuatur de tribus quintis partibus propriae quantitatis. ¹⁰ Describitur enim in cantibus hoc modo $5/2$ $10/4$ $15/6$ Et destruitur a subduplasesqualtera sibi opposita: ut hoc concentu percipitur.



[ex. 228]

[-f.ijiiijr-]

¹¹ De Proportionione duplasesquitertia.

Duplasesquitertia proportio fit quum maior sequentium notularum numerus minori praecedentium comparatus continet eum bis et insuper tertiam ipsius partem aequivalens ei in potentia. ut .7. ad .3. et .14. ad .6. et .21. ad .9. et deinceps. ¹² Haec enim proportio septem notulas tribus sibi consimilibus coaequat: ita ut singulaquaeque ipsarum septem diminuatur de quattuor septenis partibus sui valoris. ¹³ Figuratur enim in cantibus hoc modo $7/3$ $14/6$ $21/9$ Et destruitur a subduplasesquitertia sibi opposita: ut hoc percipitur concentu.



[ex. 229]

¹⁴ De Proportione duplasesquiquarta.

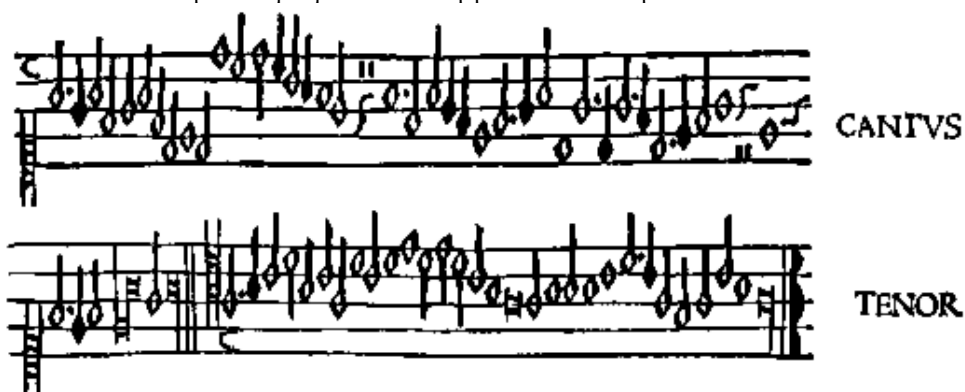
Duplasesquiquarta proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet eum bis et insuper quartam eius partem ut .9. ad .4. et .18. ad .8. et .27. ad .12. et deinceps. ¹⁵ In hac proportione novem notulae aequivalent et commensurantur quattuor sibi consimilibus [-f.ijiiijv-] in quantitate et temporis mensura: ita ut unaquaeque ipsarum novem diminuatur de quinque nonis partibus propriae quantitatis. ¹⁶ Figuratur enim in cantibus hoc modo 9/4 18/8 27/12 Et destruitur a subduplasesquiquarta sibi opposita: ut hoc constat concentu.



[ex. 230]

¹⁷ De Proportione duplasesquiquinta.

Duplasesquiquinta proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum bis et eius insuper quintam partem: ut .11. ad .5. et .22. ad .10. et .33. ad .15. ¹⁸ Haec enim proportio undecim notulas quinque sibi consimilibus coaequat in potentia et temporis mensura: ita ut unaquaeque ipsarum undecim minuatur de sex undenis partibus propriae quantitatis. ¹⁹ Describitur in cantilenis hoc modo 11/5 22/10 33/15 Et destruitur a subduplasesquiquinta sibi opposita: ut hic patet.



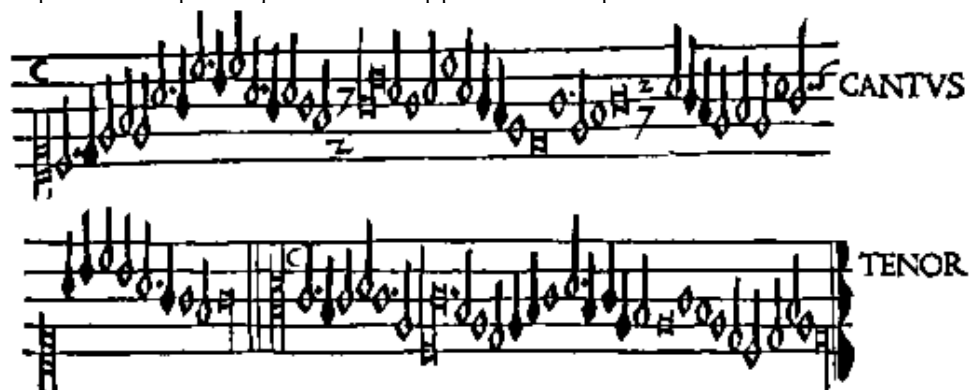
[ex. 231]

[-f.ijvr-]

²⁰ De Proportione triplasesqualtera.

Triplasesqualtera proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad

minorem praecedentium relatus continet eum ter et insuper dimidiam eius partem: ut .7. ad .2. et .14. ad .4. et .21. ad .6. et deinceps.²¹ In hac proportione septem notulae aequivalent et commensurantur duabus sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum septem diminuatur de quinque septenis partibus suae quantitatis.²² Figuratur autem in notulis hoc modo $7/2$ $14/4$ $21/6$ ²³ Destruitur insuper a subtriplasesqualtera sibi opposita ut hic patet.



[ex. 232]

²⁴ De Proportione triplasesquitertia.

Triplasesquitertia proportio fit quum maior sequentium notularum numerus [-f.ijvv-] ad minorem praecedentium ductus continet ipsum ter et eius insuper tertiam partem: ut .10. ad .3. et .20. ad .6. et .30. ad .9.²⁵ Haec enim proportio decem notulas tribus sibi consimilibus aequat et commensurat ita ut singulaequae ipsarum decem de septem decenis partibus sui valoris detrimentum patiantur.²⁶ Describitur in cantilenis hoc modo $10/3$ $20/6$ $30/9$ Atque destruitur a subtriplasesquitertia sibi opposita eam illico succedente: ut praesens monstrat concentus.



[ex. 233]

²⁷ De Proportione triplasesquiquarta.

Triplasesquiquarta proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus comprahendit eum ter et eius insuper quartam partem: ut .13. ad .4. et .26. ad .8. et .39. ad .12. et deinceps.²⁸ In hac proportione tredecim notulae aequivalent et commensurantur quattuor sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum tredecim diminuatur de novem terdenis partibus propriae quantitatis.²⁹ Figuratur enim in cantibus hoc modo $13/4$ $26/8$ $39/12$ Et destruitur a subtriplasesquiquarta sibi opposita ut hoc constat concentu.



[ex. 234]

[-f.ijvir-]

³⁰ De Proportione quadruplesqualtera.

Quadruplesqualtera proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus continet eum quater et insuper dimidiam eius partem. ut .9. ad .2. et .18. ad .4. et .27. ad .6. ³¹ Haec enim proportio novem notulas coaequat duabus sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum novem diminuat de septem nonis partibus sui valoris. ³² Describitur autem in cantilenis hoc modo $9/2$ $18/4$ $27/6$ Atque destruitur a subquadrupla sibi opposita ut hic.



[ex. 235]

[-f.ijviv-]

³³ De Proportione quadruplesquitercia.

Quadruplesquitercia proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet ipsum quater et eius insuper tertiam partem ut .13. ad .3. ad .26. ad .6. et .39. ad .9. et deinceps. ³⁴ In hac proportione

tredecim notulae aequivalent et connumerantur tribus sibi consimilibus: ita ut unaquaeque ipsarum tredecim diminuatur de decem tertijsdecimis partibus sui valoris. ³⁵ Describitur enim in cantibus hoc modo 13/ 3 26/6 39/9 Et destruitur a subquadruplesquitercia sibi opposita: ut praesente concentu monstratur.



[ex. 236]

[-f.ijvijr-]

³⁶ De Proportione quadruplesquiquarta.

Quadruplesquiquarta proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit ipsum quater et insuper quartam ipsius partem ut .17. ad .4. et .34. ad .8. et .51. ad .12. et deinceps. ³⁷ Haec enim proportio decem ac septem notulas aequifacit quattuor sibi consimilibus: ita ut singulaequaeque ipsarum decem et septem diminuatur de tredecim decimisseptenis partibus propriae quantitatis. ³⁸ Figuratur in cantilenis hoc modo 17/4 34/8 51/12 ³⁹ Destruitur item a subquadruplesquiquarta sibi opposita: ut hic constat.



[ex. 237]

[-f.ijvijv-]

⁴⁰ De Proportione quintuplesqualtera.

Quintuplesqualtera proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet eum quinquies et eius insuper dimidiam partem ut .11. ad .2. et .22. ad .4. et .33. ad .6. et deinceps. ⁴¹ In hac proportione undecim notulae aequivalent et commensurantur duabus sibi consimilibus: ita ut vnaquaeque ipsarum vndecim diminuatur de novem undenis partibus propriae quantitatis. ⁴² Figuratur enim in notulis hoc modo 11/2 22/4 33/6 Et destruitur a subquintuplesqualtera sibi opposita ut hoc percipitur concentu.



[ex. 238]

⁴³ De Proportione quintuplasesquitertia.

Quintuplasesquitertia proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum quinquies et insuper tertiam ipsius minoris partem ut .16. ad .3. et .32. ad .6. et .48. ad .9. et deinceps.

⁴⁴ Haec proportio sexdecim notulas aequat tribus sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum sexdecim diminuatur de tredecim sexdenis partibus sui valoris. ⁴⁵ Describitur autem in cantilenis hoc modo 16/3 32/6 48/9 Et destruitur a subquintuplasesquitertia quod praesens probat concentus.



[ex. 239]

[-f.ijviiir-]

⁴⁶ De Proportione quintuplasesquiquarta.

Quintuplasesquiquarta proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus continet eum quinquies et eius insuper quartam partem ut .21. ad .4. et .42. ad .8. et .63. ad .12. et deinceps. ⁴⁷ In hac proportione viginti et una notulae aequivalent et commensurantur quattuor sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum unius et viginti diminuatur de decemseptem vigessimis primis partibus propriae quantitatis. ⁴⁸ Describitur enim in notulis hoc modo 21/4 42/8 63/12 Et destruitur a subquintuplasesquiquarta sibi opposita. ut hic patet.



[ex. 240]

[-f.ijviiijv-]

⁴⁹ Reliquos autem huius generis gradus cum speciebus suis consimili processu diligentiae musicorum consyderandos relinquimus.

De Genere submultiplicisuperparticulari et eius speciebus. Caput decimum.

¹ Submultiplexsuperparticulare genus quod quartum est minoris inaequalitatis oppositum multiplicisuperparticulari fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in ipso pluries cum una eius aliquota parte: aequivalens ipsi maiori. ² Huius enim infinitae sunt species diversis pariter gradibus consistentes. ³ Primus gradus per subduplam singulis superparticularibus commixtam consyderatur. ⁴ Cuius prima species est Subduplasesqualtera: secunda Subduplasesquitercia: tertia Subduplasesquiquarta: quarta Subduplasesquiquinta et deinceps. ⁵ Secundus gradus singulas superparticulares subtriplae copulat hoc ordine. Subtriplasesqualtera: Subtriplasesquitercia: Subtriplasesquiquarta: Subtriplasesquiquinta: et deinceps. ⁶ Tertius gradus singulas superparticulares tertiae commiscet submultiplici scilicet Subquadruplae: ut Subquadruplasesqualtera: Subquadruplasesquitercia: Subquadruplasesquiquarta: Subquadruplasesquiquinta et deinceps. ⁷ Ac reliquos quidem gradus consequenti processu facile quisque consyderare potest.

⁸ De Proportione subduplasesqualtera.

Subduplasesqualtera proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus continetur in eo bis et insuper pars eius dimidia ut .2. ad .5. et .4. ad .10. et .6. ad .15. ⁹ In hac proportione duae notulae aequivalent et commensurantur quinque sibi consimilibus ita ut unaquaequae ipsarum duarum de tribus dimidijs partibus propriae quantitatis suscipiat augmentum. ¹⁰ Figuratur enim in cantibus hoc modo $\frac{2}{5}$ $\frac{4}{10}$ $\frac{6}{15}$ Atque destruitur a duplasesqualtera sibi opposita eam illico succedente. ut hoc percipitur concentu.

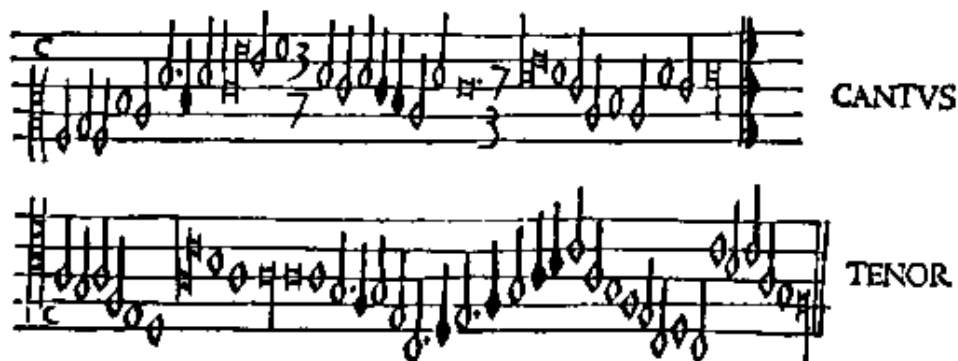


[ex. 241]

[-f.kkir-]

¹¹ De Proportione subduplasesquitercia.

Subduplasesquitercia proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus comprahenditur in ipso bis et eius insuper pars tertia: aequivalens ei in potentia et temporis mensura: ut .3. ad .7. et .6. ad .14. et .9. ad .21. et deinceps. ¹² Haec enim proportio tres notulas septem sibi consimilibus coaequat ita ut unaquaeque ipsarum trium augeatur de quattuor tertijs partibus propriae quantitatis. ¹³ Figuratur enim in cantibus hoc modo 3/7 6/14/ 9/21 Et destruitur a duplasesquitercia sibi opposita ut hic patet.

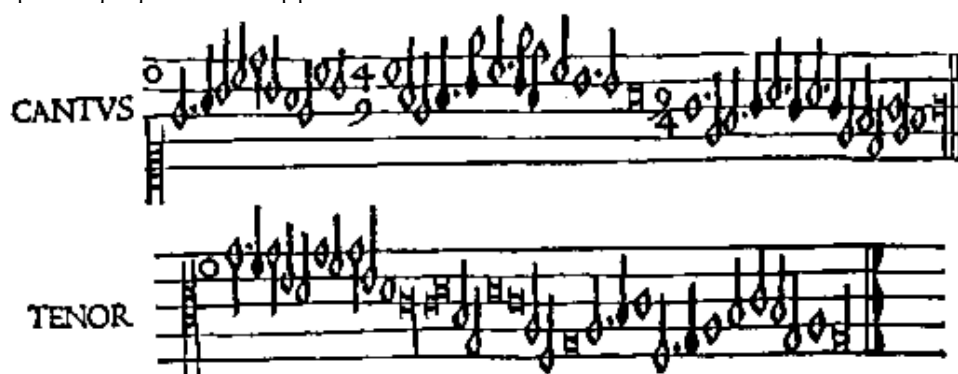


[ex. 242]

¹⁴ De Proportione subduplasesquiquarta.

Subduplasesquiquarta proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus conspicitur in eo bis et insuper eius quarta pars: ut .4. ad .9. et .8. ad .18. et .12. ad .27. ¹⁵ In hac proportionem [-f.kkiv-] quattuor

notulae aequivalent et commensurantur novem sibi consimilibus: ita ut singulaquaequae ipsarum quattuor de quinque quartis partibus proprii valoris crescat.¹⁶ Figuratur in cantilenis hoc modo 4/9 8/18 12/27 Destruitur autem a duplasesquiquarta sibi opposita. ut hic.



[ex. 243]

¹⁷ De Proportione subtriplasesqualtera.

Subtriplasesqualtera proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus: continetur in ipso ter et eius insuper pars dimidia: ut .2. ad .7. et .4. ad .14: et .6. ad .21. et deinceps.¹⁸ Haec enim proportio duas notulas septem sibi consimilibus in potentia coaequat ita ut unaquaequae ipsarum duarum augeatur de quinque dimidijs partibus propriae quantitatis.¹⁹ Describitur autem in cantilenis hoc modo 2/7 4/14 6/21 Atque destruitur a triplasesqualtera sibi opposita ut presens probat concentus.



[ex. 244]

[-f.kkijr-]

²⁰ De Proportione subtriplasesquitertia.

Subtriplasesquitertia proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus continetur in ipso ter cum tertia insuper eius parte: ut .3. ad .10. et .6. ad .20. et .9. ad .30. et deinceps.²¹ In hac proportione tres notulae aequivalent et commensurantur decem sibi consimilibus: ita ut unaquaequae ipsarum trium augeatur de septem tertijs partibus proprie quantitatis.²² Describitur enim in cantibus

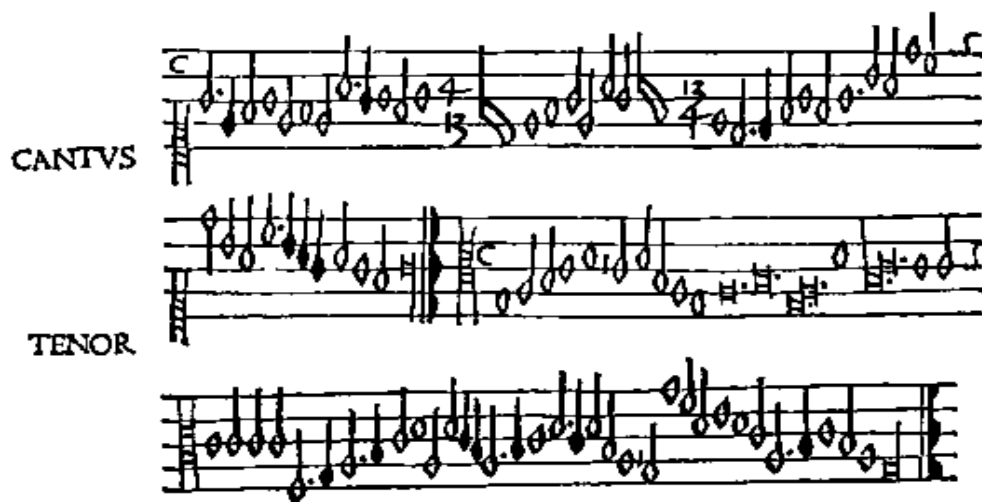
hoc modo 3/10 6/20 9/30 Et destruitur a triplasesquitercia sibi opposita ut subiecto percipitur concentu.



[ex. 245]

²³ De Proportione subtriplasesquiquarta.

Subtriplasesquiquarta proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus continetur in ipso ter et insuper eius quarta pars: ut .4. ad .13. et .8. ad .26. et .12. ad .39. et deinceps. ²⁴ Haec enim proportio quattuor notulas tredecim sibi consimilibus coaequat in potentia et temporis mensura ita ut unaquaeque ipsarum quattuor de novem quartis partibus propriae potentiae acquirat augmentum. ²⁵ Figuratur in notulis hoc modo 4/13 8/26 12/39 Et destruitur a triplasesquiquarta sibi opposita ut presens declarat concentus.

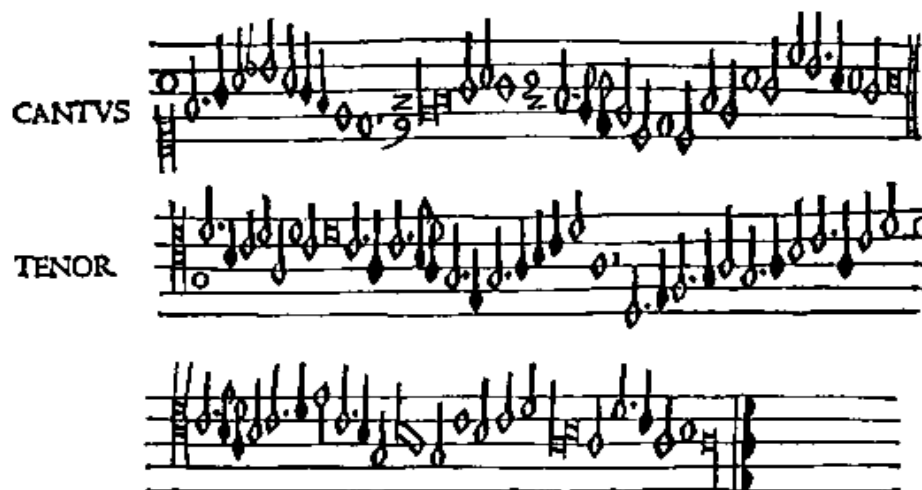


[ex. 246]

[-f.kkijv-]

²⁶ De Proportione subquadruplesqualtera

Subquadruplesqualtera proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus comprahenditur in ipso quater cum dimidia eius insuper parte: ut .2. ad .9. et .4. ad .18. et .6. ad .27. et deinceps. ²⁷ In hac proportione duae notulae aequivalent et commensurantur novem sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum duarum augeatur de septem dimidijs partibus propriae quantitatis. ²⁸ Figuratur in notulis hoc modo 2/9 4/18 6/27 Atque destruitur a quadruplesqualtera sibi opposita ut hic patet.

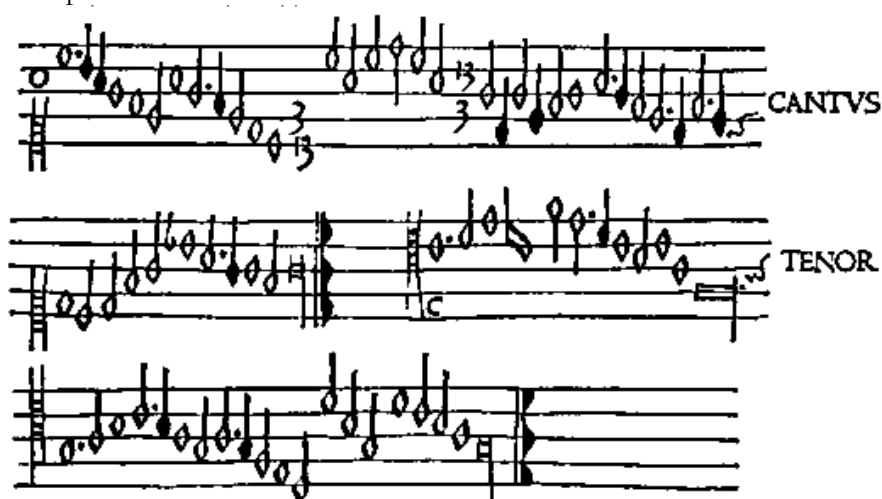


[ex. 247]

[-f.kkijr-]

²⁹ De Proportione subquadruplesquiertia.

Subquadruplesquiertia proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in ipso quater cum tertia eius parte ut .3. ad .13. et .6. ad .26. et .9. ad .39. et deinceps. ³⁰ Haec enim proportio tres notulas tredecim sibi consimilibus aequifacit in potentia et temporis mensura: ita ut unaquaeque ipsarum trium de decem terdenis partibus propriae quantitatis suscipiat augmentum. ³¹ Figuratur enim in cantilenis hoc modo 3/13 6/26 9/39 Et destruitur a quadruplesquiertia sibi opposita: ut praesens probat concentus.



[ex. 248]

³² De Proportione subquadruplesquiquarta.

Subquadruplesquiquarta proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in ipso quater cum quarta insuper eius parte: ut .4. ad .17. et .8. ad .34. et .12. ad .51. et deinceps.

³³ In hac proportione quattuor notulae aequivalent et commensurantur decem ac septem sibi consimilibus: ita ut singulaeque [f.kkiiijv-] ipsarum quattuor augeatur de quattuordecim quartis partibus propriae quantitatis. ³⁴ Figuratur autem in cantibus hoc modo 4/17 8/34 12/51 Et destruitur a quadruplasquiquarta sibi opposita ut praesens probat concentus.



[ex. 249]

De Genere multiplicisuperpartiente et eius speciebus. Caput undecimum.

¹ Multiplexsuperpartiens genus quintum maioris inaequalitatis est quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet ipsum pluries: cum una eius aliquanta parte plures aliquotas conducente.

² Infiniti enim sunt huius generis gradus singulis multiplicibus quascumque superpartientes complectentibus procedentes. ³ Primus enim gradus fit ex prima multiplici singulis superpartientibus connexa: ut Duplasuperbipartiens. Duplasupertripartiens: Duplasuperquatripartiens. et deinceps. ⁴ Hae enim subalternae species dicuntur: namque in vim generis unaquaeque convertitur.

⁵ cum duplarum superbipartientium Alia duplasuperbipartienstertias: ut .8. ad .3. Alia duplasuperbipartiensquintas: ut .12. ad .5. Alia duplasuperbipartiensseptimas: ut .16. ad .7. Alia duplasuperbipartiensnonas: ut .20. ad .9. et deinceps. Verum huiusmodi specialissimas species vocant.

⁶ Caeteris vero gradibus consimilis consyderationis adhibetur modus. ⁷ Secundus gradus singulas superpartientes secundae multiplici coniungit. Cuius subalternus et specialissimus ordo est Triplasuperbipartienstertias: ut .11. ad .3. Triplasuperbipartiensquintas ut .17. ad .5. Triplasuperbipartiensseptimas [f.kkiiijr-] ut .23. ad .7. et deinceps. ⁸ Tertius gradus tertiam multiplicem singulis superpartientibus apponit: ⁹ cuius ordo est Quadruplasuperbipartienstertias ut .14. ad .3. Quaruplasuperbipartiensquintas .22. ad .5.

Quadruplasuperbipartiensseptimas: ut .30. ad .7. ¹⁰ In quarto gradu singulae superpartientes quatae applaudunt multiplici hoc ordine. Quintuplasuperbipartienstertias: ut .17. ad .3. Quintuplasuperbipartiensquintas: ut .27. ad .5. Quintuplasuperbipartiensseptimas: ut .37. ad .7. ¹¹ Consyderatur plerumque huiusmodi processus per subalternarum superpartientium singulis multiplicibus applicationem: ut Duplasuperbipartiens. Duplasupertripartiens. Duplasuperquatripartiens. ¹² atque in reliquis diversimoda congruit consyderatio.

¹³ De quibus singillatim est dicendum.

¹⁴ De Proportione duplasuperbipartientetertias.

Duplasuperbipartientetertias proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum bis et insuper unam eius aliquantam partem factam ex duabus tertijs partibus ipsius minoris: ut .8. ad .3. et .16. ad .6. et .24. ad .9. et deinceps. ¹⁵ In hac proportione octo notulae aequivalent et commensurantur tribus sibi consimilibus: ita ut unaquaeque ipsarum octo diminuatur de quinque octavis partibus propriae quantitatis. ¹⁶ Figuratur enim in cantibus hoc modo 8/3 16/6 24/9 Et destruitur a subduplasuperbipartientetertias sibi opposita ut hic monstrat concentus.

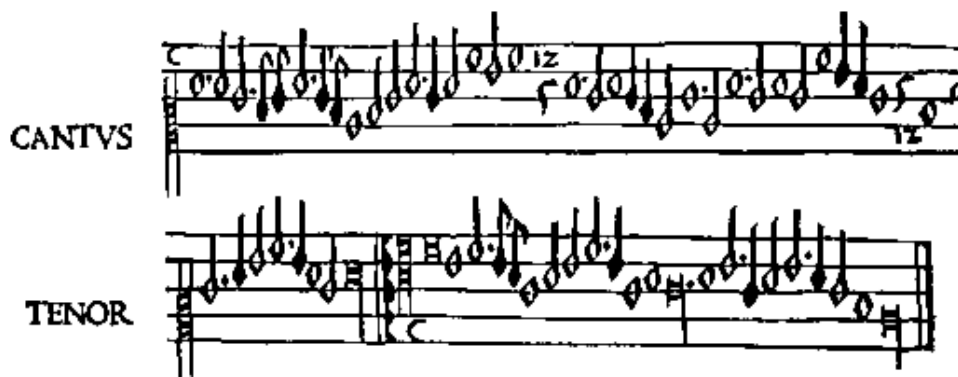


[ex. 250]

[-f.kkiiijv-]

¹⁷ De Proportione duplasuperbipartientequintas.

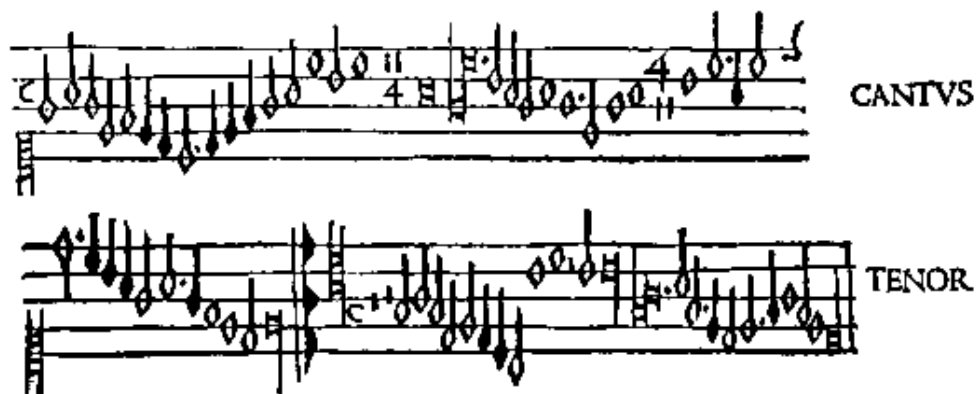
Duplasuperbipartientequintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus continet ipsum bis et insuper duas eius quintas partes: ut .12. ad .5. et .24. ad .10. et .36. ad .15. et deinceps. ¹⁸ Haec proportio duodecim notulas aequifacit in potentia et temporis mensura quinque sibi consimilibus: ita ut singulaquaeque ipsarum duodecim de septem duodenis partibus propriae quantitatis detrimentum patiat. ¹⁹ Figuratur in cantilenis hoc modo 12/5 24/10 36/15 Et destruitur a subduplasuperbipartientequintas sibi opposita: ut hoc constat concentu.



[ex. 251]

²⁰ De Proportione duplasupertripartientequartas.

Duplasupertripartiensquartas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus comprahendit eum bis et tres insuper eius quartas partes: ut .11. ad .4. et .22. ad .8. et .33. ad .12. ²¹ In hac proportione undecim notulae aequivalent et commensurantur quattuor sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum undecim diminuatur de septem undenis partibus proprii valoris. ²² Describitur enim in cantibus hoc modo 11/4 22/8 33/12 ²³ Destruitur insuper a subduplasupertripartientequartas sibi opposita ut praesens declarat concentus.

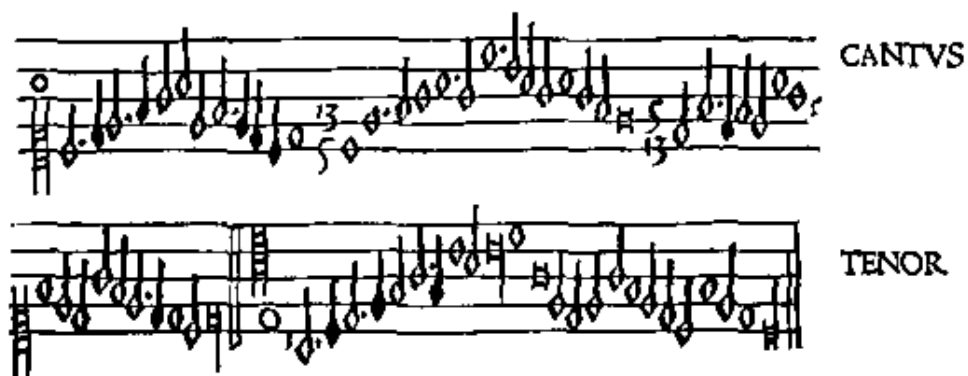


[ex. 252]

[-f.kkvr-]

²⁴ De Proportione duplasupertripartientequintas.

Duplasupertripartiensquintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet eum bis et tris eius quintas partes: ut .13. ad .5. et .26. ad .10. et .39. ad .15. et deinceps. ²⁵ Haec enim proportio tredecim notulas coaequat quinque sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum tredecim diminuatur de octo terdenis partibus propriae quantitatis. ²⁶ Describitur in cantibus hoc modo 13/5 26/10 39/15 Et destruitur a subduplasupertripartientequintas sibi opposita: ut hic constat.



[ex. 253]

²⁷ De Proportione triplasuperbipartientetertias.

Triplasuperbipartientetertias proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum ter et insuper duas eius tertias partes:

ut .11. ad .3. et .22. ad .6. et .33. ad .9. et deinceps. ²⁸ In hac proportione undecim notulae aequivalent et commensurantur tribus sibi consimilibus: ita ut singulaquaequae ipsarum undecim diminuatur de octo undenis partibus propriae quantitatis. ²⁹ Describitur enim in notulis hoc modo $11/3$ $22/6$ $33/9$ Et destruitur a subtriplasuperbipartientetertias sibi opposita: ut hoc concentu disponitur.



[ex. 254]

[-f.kkvv-]

³⁰ De Proportione triplasuperbipartientequintas.

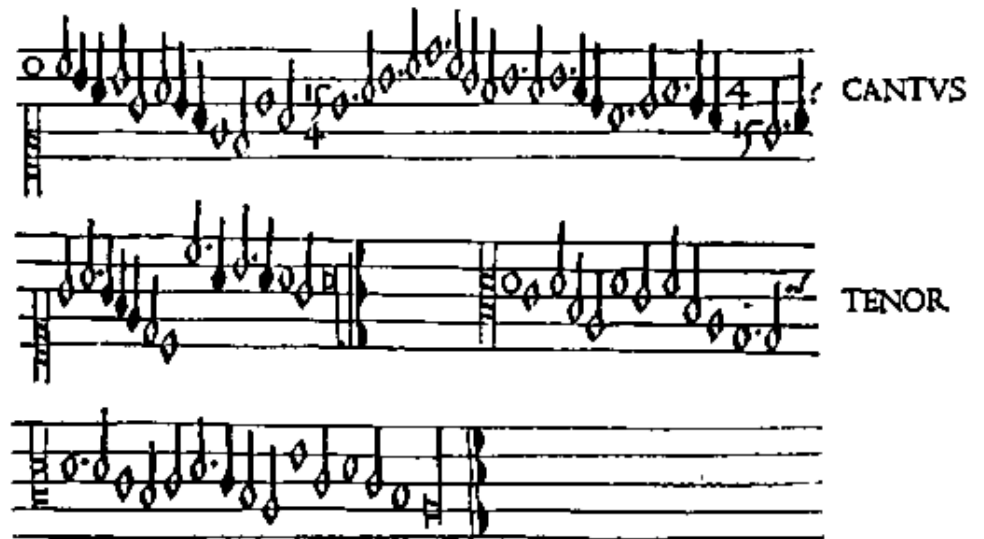
Triplasuperbipartiensquintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium relatus continet eum ter: et insuper duas ipsius quintas partes ut .17. ad .5. et .34. ad .10. et .51. ad .15. et deinceps. ³¹ In hac proportione decem ac septem notulae aequivalent et commensurantur quinque sibi consimilibus ita ut singulaquaequae ipsarum decemseptem diminuatur de duodecim septendenis partibus sui valoris. ³² Describitur in notulis hoc modo $17/5$ $34/10$ $51/15$ Et destruitur a subtriplasuperbipartientequintas sibi opposita: ut praesens probat concentus.



[ex. 255]

³³ De Proportione triplasupertripartientequartas.

Triplasupertripartiensquartas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum ter: et tris eius quartas partes .ut .15. ad .4. et .30. ad .8. et .45. ad .12. ³⁴ Haec proportio [-f.kkvir-] quindecim notulas aequat quattuor sibi consimilibus: ita ut unaquaequae ipsarum quindecim diminuatur de undecim quindenis partibus propriae quantitatis. ³⁵ Figuratur in cantilenis hoc modo $15/4$ $30/8$ $45/12$ Atque destruitur a subtiplasupertripartientequartas sibi opposita ut hic constat.



[ex. 256]

³⁶ De Proportione triplasupertripartientequintas.

Triplasupertripartiensquintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus continet ipsum ter et insuper tres eius quintas partes ut .18. ad .5. et .36. ad .10. et .54. ad .15. et deinceps. ³⁷ In hac proportione decem et octo notulae aequivalent et commensurantur quinque sibi consimilibus ita ut unaquaeque ipsarum decem et octo diminuatur de tredecim octodenis partibus propriae quantitatis. ³⁸ Describitur enim in cantibus hoc modo 18/5 36/10 54/15 Atque destruitur a subtriplasupertripartientequintas sibi opposita. ut hoc precipitur concentu.



[ex. 257]

[-f.kkviv-]

³⁹ De Proportione quadruplasuperbipartientetertias.

Quadruplasuperbipartientetertias proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum quater et duas insuper ipsius tertias partes: ut .14. ad .3. et .28. ad .6. et .42. ad .9. et deinceps. ⁴⁰ Haec enim proportio quattuordecim notulas coaequat tribus sibi consimilibus in potentia et temporis mensura: ita ut singulaquaeque ipsarum quattuordecim diminuatur de undecim quartisdecimis partibus sui valoris. ⁴¹ Figuratur autem in cantilenis hoc modo 14/3 28/6 42/9 Et destruitur a subquadruplasuperbipartientetertias sibi opposita ut praesens declarat concentus.



[ex. 258]

⁴² De Proportione quadruplasuperbipartientequintas.

Quadruplasuperbipartiensquintas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus continet ipsum quater cum duabus eius quintis partibus: ut .22. ad .5. et .44. ad .10. et .66. ad .15. ⁴³ In hac proportione viginti et duae notulae aequivalent et commensurantur quinque [-f.kkvijr-] sibi consimilibus in potentia et temporis mensura: ut unaquaequae ipsarum vigintiduarum diminuatur de decemseptem vigessimis secundis partibus proprii valoris. ⁴⁴ Figuratur in notulis hoc modo 22/5 44/10 66/15 Et destruitur a subquadruplasuperbipartientequintas sibi opposita: ut hoc probatur concentu.



[ex. 259]

⁴⁵ De Proportione quadruplasupertripartientequartas.

Quadruplasupertripartiensquartas proportio fit quum maior sequentium notularum numerus ad minorem praecedentium ductus comprahendit eum quater et insuper tres ipsius quartas partes: ut .19. ad .4. et .38. ad .8. et .57. ad .12. et deinceps. ⁴⁶ Haec enim proportio decem ac novem notulas connumerat et commensurat quattuor sibi consimilibus ita ut unaquaequae ipsarum decemnovem diminuatur de quindecim decimisonis partibus propriae quantitatis. ⁴⁷ Describitur enim in cantilenis hoc modo 19/4 38/8 57/12 Et destruitur a subquadruplasupertripartientequartas sibi opposita: quod praesens monstrat concentus.



[ex. 260]

[-f.kkvijv-]

⁴⁸ Reliquas autem subalternas et specialissimas huius generis species diligens ex se ipso perscrutator pari consyderatione perquiret.

De Genere submultiplicisuperpartiente eiusque speciebus. Caput duodecimum.

¹ Submultiplexsuperpartiens genus quod quintum est minoris inaequalitatis oppositum multiplicisuperpartienti est quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in ipso semel cum aliquanta ipsius parte plures aliquotas complectente. ² Aequivaletque minor ipse maiori in potentia et temporis mensura: ita ut singulaequae notulae minoris de tot propriae numerositatis particulis suscipiant augmentum quot fuerint notulae ipsorum numerorum differentiam disponentes. ut et in caeteris minoris inaequalitatis generibus evenire contingit. ³ Infinitos item gradus huius generis distribuit singularis submultiplicitas superpartientes complectens habitudines.

⁴ Primus gradus fit ex subdupla: ut Subduplasuperbipartiens. Subduplasupertripartiens. Subduplasuperquatripartiens. ⁵ huiusmodi autem species subalternae sunt quod unaquaeque in vim genris transeat. ut Subduplasuperbipartientertias. Subduplasuperbipartiensquintas. Subduplasuperbipartiensseptimas. ⁶ hae autem species specialissime vocantur. Idemquoque in caeteris consyderationis processus apparet. ⁷ Secundus gradus fit ex subtripla ut Subtriplasuperbipartiens. Subtriplasupertripartiens. Subtriplasuperquatripartiens. et deinceps.

⁸ Tertius gradus a subquadrupla concipitur ut Subquadruplasuperbipartiens. Subquadruplasupertripartiens. Subquadruplasuperquatripartiens. ⁹ Huiusmodi autem subalternis specialissimae species supponuntur. ¹⁰ Quarum processum disponamus hoc ordine.

[-f.kkvijr-]

¹¹ De Proportione subduplasuperbipartientertias.

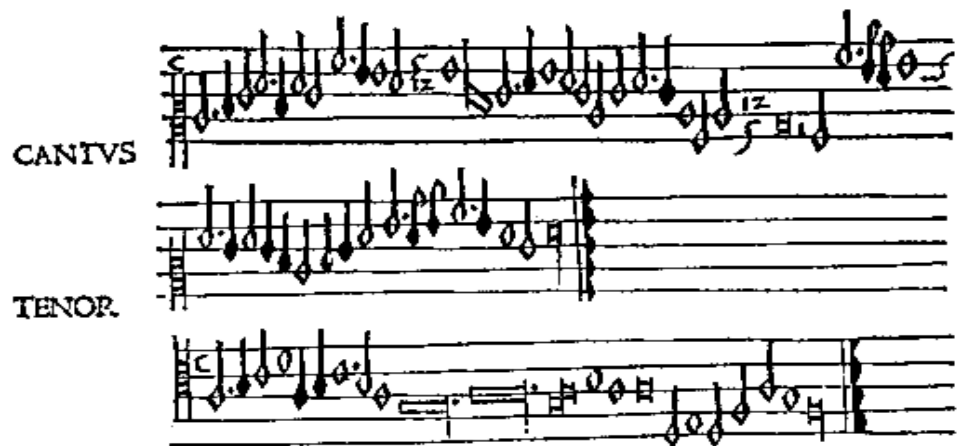
Subduplasuperbipartientertias proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur in eo bis cum duabus insuper tertijs partibus suis ut .3. ad .8. et .6. ad .16. et .9. ad .24. et deinceps. ¹² In hac proportionem tres notulae aequivalent et commensurantur octo sibi consimilibus: ita ut unaquaeque ipsarum trium augeatur de quinque tertijs partibus propriae quantitatis. ¹³ Describitur enim in cantibus hoc modo $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{9}{24}$ Et destruitur a duplasuperbipartientertias sibi opposita ut hic monstrat concentus.



[ex. 261]

¹⁴ De Proportione subduplasuperbipartiente quintas.

Subduplasuperbipartiens quintas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus continetur bis in ipso et duae eius quintae partes: ut .5. ad .12. et .10. ad .24. et .15. ad .36. ¹⁵ Haec enim proportio quinque notulas coaequat in potentia et temporis mensura duodecim sibi consimilibus ita ut singulaequae ipsarum quinque de septem quintis partibus propriae quantitatis acquirat augmentum. ¹⁶ Figuratur autem in notulis hoc modo 5/12 10/24 15/36 Atque destruitur a duplasuperbipartiente quintas sibi opposita ut hic patet.



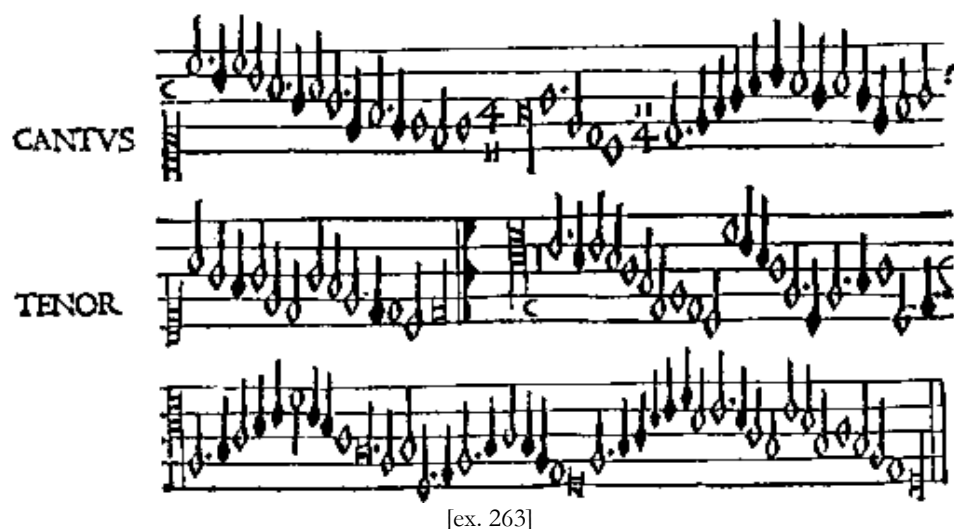
[ex. 262]

[-f.kkviiijv-]

¹⁷ De Proportione subduplasupertripartiente quartas.

Subduplasupertripartiens quartas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus continetur in ipso bis et tres insuper

eius quartae partes: ut .4. ad .11. et .8. ad .22. et .12. ad .33. et deinceps. ¹⁸ In hac proportione quattuor notulae aequivalent et commensurantur undecim sibi consimilibus: ita ut unaquaeque ipsarum quattuor augeatur de septem quartis partibus propriae quantitatis. ¹⁹ Describitur in cantilenis hoc modo 4/11 8/22 12/33 Et destruitur a duplasupertripartientequartas sibi opposita: ut hoc concentu percipitur.



[ex. 263]
[-f.llir-] ²⁰ De Proportione subtriplasuperbipartientetertias.

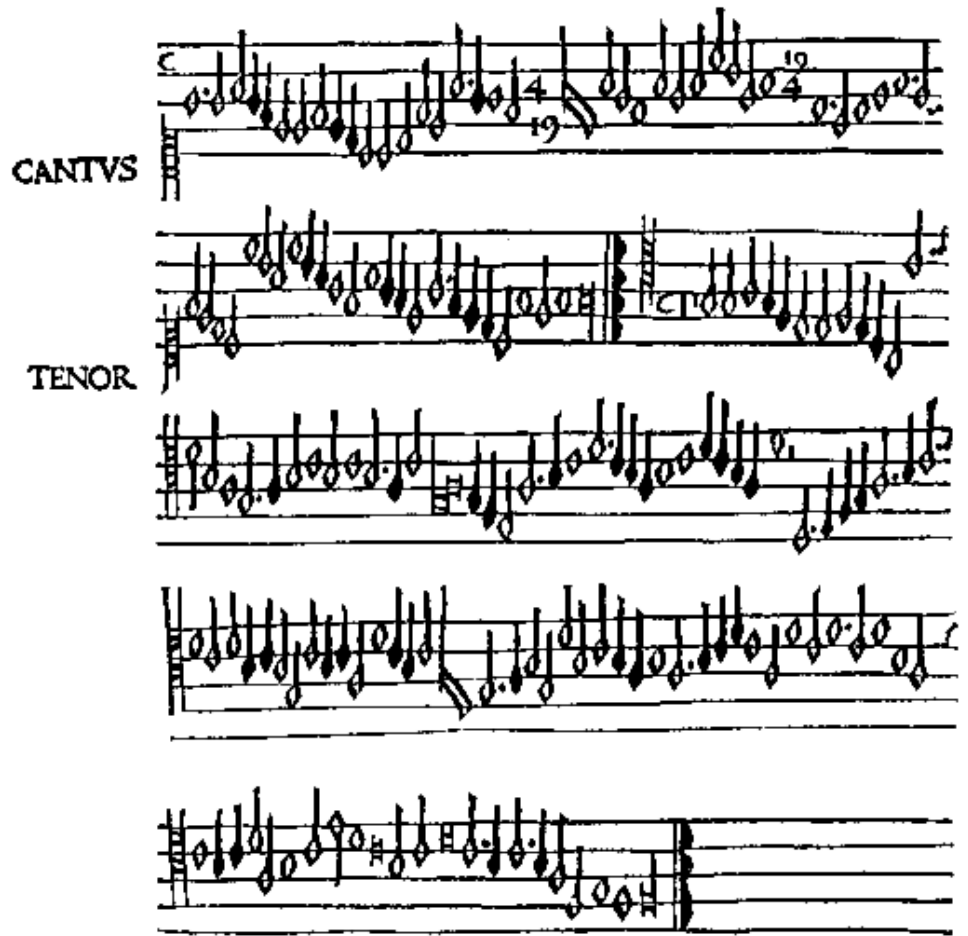
Subtriplasuperbipartientetertias proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium relatus comprahenditur ter in ipso cum duabus tertijs partibus suis: ut .3. ad .11. et .6. ad .22. et .9. ad .33. et deinceps. ²¹ Haec proportio tres notulas aequifacit undecim sibi consimilibus ita ut singulaquaeque ipsarum trium de octo tertijs partibus sui valoris suscipiat augmentum. ²² Describitur enim in notulis hoc modo 3/11 6/22 9/33 Atque destruitur a triplasupertripartientetertias sibi opposita: ut hic constat.



[ex. 264]

²³ De Proportione subquadruplasupertripartientequartas.

Subquadruplasupertripartiensquartas proportio fit quum minor sequentium notularum numerus ad maiorem praecedentium ductus continetur in ipso quater cum tribus quartis partibus suis ut .4. ad .19. et .8. ad .38. et .12. ad .57. et deinceps. ²⁴ In hac proportione quattuor notulae aequivalent et commensurantur decem ac novem sibi consimilibus: ita ut unaquaeque ipsarum quattuor augeatur de quindecim quartis partibus propriae quantitatis. ²⁵ Describitur in cantilenis hoc modo $\frac{4}{19}$ $\frac{8}{38}$ $\frac{12}{57}$ Et destruitur a quadruplasupertripartientequartas sibi opposita. ut hoc percipitur concentu.



[ex. 265]

[-f.liv-]

²⁶ Reliquas autem huius generis habitudines musicorum diligentiae committimus perscrutandas.

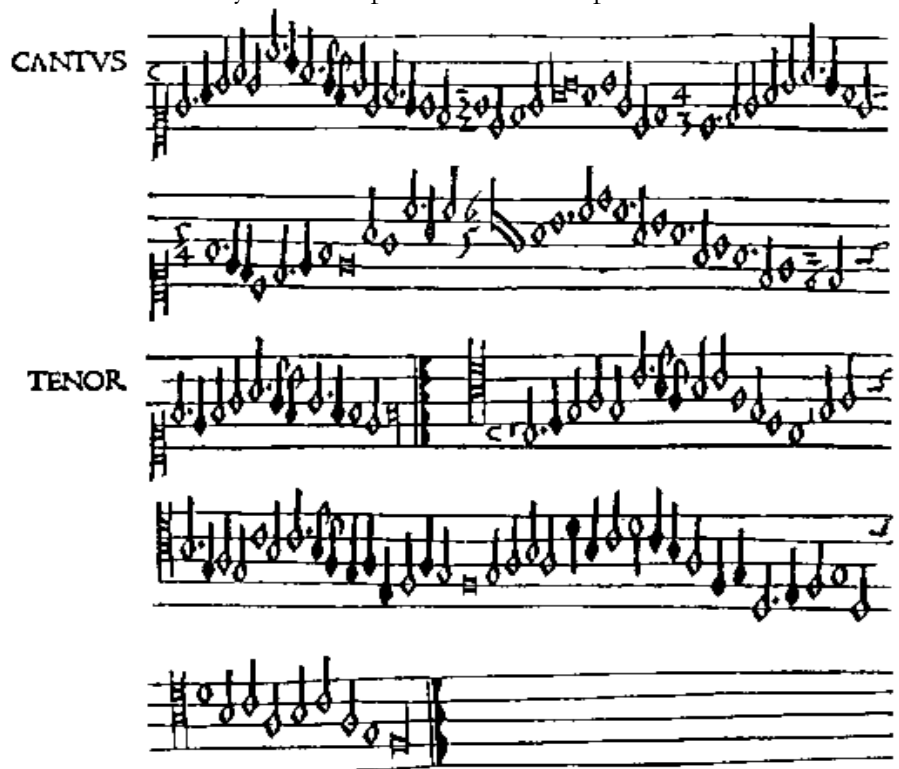
De Coniunctione plurium dissimilium proportionum. Caput tertiumdecimum.

¹ Diverse proportiones sese invicem consequentes varias subsequentium notularum ad praecedentes sana consyderatione ducunt habitudines. ² Namque si (exempli causa) tripla proportio in notulis immediate duplam fuerit [-f.llijr-] subsequuta: sexcupla illico proportio ex numerositate notularum ipsius triplae descriptae ad priorem notularum numerum qui scilicet ante duplam ipsam dispositus fuerat: resultabit: quod his numeris sane percipitur .1.2.6. ³ Binarius enim ad unitatem duplus est. Senarius ad binarium triplus. ⁴ Rursus Senarius ad unitatem sexcuplam facit proportionem. quam subsexcupla sibi opposita statim subsequens destruere comprobatur eius rei causa est deducta extremorum aequalitas his terminis circumscripta .1.2.6.1. ⁵ Id quoque in connumeratione et pronuntiatione notularum presentis concentus notissime percipitur.



[ex. 266]

⁶ Unaquaequae igitur proportio ad praecedentem proportionem consyderata: notulas semper confert praecedentium notularum numerositati: ita ut primae proportionis consyderationi tanquam fundamento relationis correspondere noscantur: quod ultimo tertij theoricæ Arythmetica disponente monstravimus. ⁷ Verum duae primae superparticularis generis species sesquialtera et sesquitercia sese invicem in cantilena consequentes: notulas posteriores in dupla ad priores conferunt consyderatione: quod horum percipitur dispositione numerorum .2.3.4.⁸ his superducta sesquiquarta sequentes notulas anterioribus commensurat secundum duplamsesquialteram ut his constat numeris 2.3.4.5. ⁹ Superaddita insuper sesquiquinta triplam ad primum notularum numerum perficiet proportionem ut hac dispositione monstratur .2.3.4.5.6. ¹⁰ Senarius namque ad binarium triplam implet habitudinem. ¹¹ Subsequente autem subtripla proportione omnes [-f.lliijv-] destruentur dispositae proportionēs: namque extremorum succedit aequalitas ut probat haec dispositio .2.3.4.5.6.2. Atque in notulis eadem fit consyderatione processus: ut hoc patet concentu.



[ex. 267]

¹² Constat insuper duas contiguas atque immediatas superparticularis generis species praeter sesquialteram et sesquitertiam quae primae sunt et maiores caeteris epimorijs: duplam proportionem implere non posse. ¹³ Nam cum maioribus disponantur numeris quam duae ipsae primae minorem ducant proportionem necessum est: ut si sesquitertiam et sesquiquartam disposuero his numeris .3.4.5. extremi invicem [-f.llijr-] termini duplam proportionem perficere non possunt: verum superducta sesquiquinta: extremitates invicem Dupla sese habitudine custodient hoc modo .3.4.5.6. ¹⁴ Senarius enim ad quinarium sesquiquintam: ad ternarium vero duplam ducit colationem: quam illico succedens subdupla sibi opposita destruit: deducta extremorum aequalitate: ut his constat numeris .3.4.5.6.3. ¹⁵ ternarius enim ad senarium subduplam perficit proportionem: priorem vero ternarium ipsa conspicit aequalitate posteriores notulas priorum conferens numerositati. ut hoc percipitur concentu.



¹⁶ Id quoque in huiusmodi consyderatione contingit: quod extincta quavis proportione a sua opposita eam illico subsequente extinguuntur et reliquae praecedentes quae eius membra sunt. Quod ex praecedentibus dispositionibus deductum est. ¹⁷ Namque subdupla ipsa non modo duplam extremorum destruxit proportionem: sed et sesquitertiam: sesquiquartam atque sesquiquintam (duplae ipsius membra) fecit obmutescere. ¹⁸ Varijs quoque motibus sese invicem subsequuntur continuae cuiuscunque generis habitudines: quod cautus ex se ipso musicus facile consyderare potest.

De Proportionibus musicas consonantias nutrientibus. Caput .14.

¹ Earum vero proportionum quae propria dimensione musicas probant consonantias processum atque naturam duximus exponendam. ² Sunt enim [-f.llijv-] in multiplici genere: Dupla: Tripla: Quadrupla: quibus Diapason: Diapasondiapente atque Disdiapason conducuntur: ³ In superparticulari: Sesquialtera: Sesquitertia et Sesquioctava: Diapenten: Diatessaron: ac tonum demonstrantes:

quas quidem et si in theoricis de eis verba latius feci: hic tamen libet in ordine notularum strictius explicare. ⁴ Quocirca quum dispositae sesquiertiae sesquioctavam superduxeris: extremi invicem termini sesquialtera sese habitudine conseruabunt ut his constat numeris .6.8.9. ⁵ Octonarius namque ad senarium sesquiertiam facit: novenarius vero ad octonarium sesquioctavam: rursus novenarius ad senarium sesquialteram ducit proportionem: ⁶ cui superposita sesquiertia extremos terminos dupla observatione locabit ut his monstratur numeris .6.8.9.12. ⁷ Duodenarius enim ad novenarium sesquiertiam probat: ad senarium vero duplam. ⁸ Superducta insuper sesquialtera: tripla illico resultabit extremorum consyderatio: quod hac dispositione probatur .6.8.9.12.18. ⁹ Numerus namque .18. ad .12. sesquialteram efficit ad .6. vero triplam. ¹⁰ Quod quum triplae huiusmodi sesquiertiam apposueris quadruplam perficies extremorum ut hic .6.8.9.12.18.24. ¹¹ nam numerus .24. ad numerum .18. susquiertiam monstrat. ad senarium vero quadruplam. ¹² Verum quum huiusmodi quadruplae subiuncta fuerit subquadrupla sibi opposita: mox quadrupla ipsa eiusque membra evanescent: cum ad priorem numerositatem subsequentes notulae conducantur: quod extremorum terminorum probat aequalitas: ut his patet numeris .6.8.9.12.18.24.6. ¹³ numerus enim .6. ad .24. subquadruplam efficit: ad priorem vero senarium: ipsa aequalitate refertur: quod et presens concentus disponit in notulis hoc modo.

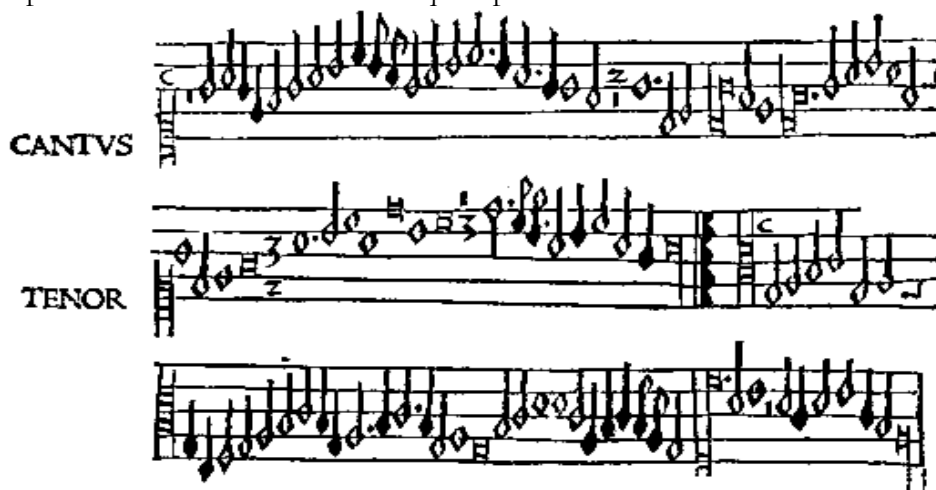
The image displays a musical score with two main parts: CANTVS and TENOR. The CANTVS part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some numbers (12, 18, 24) indicating proportions or counts. The TENOR part is written on a single staff with a bass clef and a common time signature (C). It also features rhythmic notations and rests, with some numbers (12, 18, 24) indicating proportions or counts. The score is presented in a historical style, with a focus on the relationship between the two parts and the use of numerical proportions to define the rhythm.

[ex. 269]

[-f.lliijr-]

De Productione multiplicium proportionum ex multiplicibus et superparticularibus. Caput quintumdecimum.

¹ Postremo multiplicium specierum ordinem ex multiplicitate et superparticularitate produci consyderandum est. ² Prima enim multiplicis generis species scilicet dupla: et prima superparticularis scilicet sesquialtera simul iunctae: secundam multiplicem ducunt in extremis scilicet triplam ut his constat numeris .1.2.3. ³ superducta autem subtripla: destruitur propter aequalem extremorum consyderationem: ut hic .1.2.3.1. ⁴ Atque in notularum quantitibus secundum temporis mensuram idem consistit: quod praesens declarat concentus.



[ex. 270]

[-f.lliijv-]

⁵ Secunda vero multiplicis generis species videlicet tripla. et secunda superparticularis scilicet sesquitertia per cosequentiam: tertiam multiplicis speciem ducunt: scilicet quadruplam: ut his constat numeris .1.3.4. ⁶ Atque in notulis dispositae: subsequentes notulas anterioribus quadrupla consyderatione conducunt: ⁷ quam subquadrupla illico sibi opposita extinguit: ut praesens probat concentus.



[ex. 271]

[-f.llvr-]

⁸ Tertia autem multiplicis generis species scilicet quadrupla: et tertia superparticularis scilicet sesquiquarta coniunctae: quartam concreant multiplicem videlicet quintuplam: quod horum probat terminorum dispositio .1.4.5. ⁹ Idem quoque in cantilenis perficiunt: nam notulae subsequentes quintupla habitudine anterioribus referunt: ¹⁰ cuius dispositio per subquintuplae sibi oppositae subsequentiā extinguitur: ut hoc constat concentu.



[ex. 272]

¹¹ Consimilis quoque deducendarum multiplicium proportionum ex multiplicibus et superparticularibus procedit consyderatio. ¹² Namque quarta multiplicis species et quarta superparticularis quinta multiplicem ducunt: ut his probatur numeris .1.5.6. ¹³ Quinta vero multiplicis generis species et quinta superparticularis sextam conficiunt multiplicem: quod his constat numeris .1.6.7. ¹⁴ Sexta autem multiplicis generis species et sexta superparticularis septimam probant multiplicem: his numeris .1.7.8. ¹⁵ Atque reliquae eodem modo secundum naturalem numerorum progressionem consyderatur.

¹⁶ Habes nunc candidissime lector nostras musicae exercitationis [-f.llvv-] commentationes non minore forsitan a me Ingenio et industria ellaboratas quam tacito abste exoptatas desiderio quippe quae quum in legendis nostris theoricæ libris eris defatigatus: quasi quaedam aepulae acidulae stomachum tuum recreent et refoveant: ¹⁷ nec carere culpa posse opinabar: si cum musicam artem edocuerim: et eius veluti penetralia secretiora aperuerim: hanc quoque partem quae practica vocatur et in ipso musicae actu consistit et perficitur: tacete sustinuissem. ¹⁸ Quod si in tanto opere quis depræhensus fuerit error: non indignentur propterea docti homines: cum mea scripta mathematicorum atque musicorum cuique peritissimo perpendenda relinquam et castiganda. ¹⁹ Verum quum verbis aut parum latinis aut nimis recentibus quispiam offendetur: velim materiae in qua versamur id tribuat: nec Ignoret complures scriptores si exacte res curare voluerint saepenumero antiquo verborum usui et Grammaticorum consuetudini indicare bellum oportuisse: ²⁰ Ista praefarri non institueram: quia haec doctis et prudentibus a me scribuntur: qui (nec deprecanti) veniam darent: sed imperitorum vulgus animaduerti qui scientiae umbram induti: nostras meditationes prioribus labris degustantes ea statim maledictis petunt et proscindunt: quae persiculate inde et sine livore lectitata condignis ac fructiferis fore laudibus prosequuntur.

²¹ Practica Musicae Franchini Gafari laudensis quattuor libris compræhensa Finit.

²² Impressa Mediolani opera et Impensa Ioannis petri de Lomatio per Guillerum Signerre Rothomagensem anno salutis Millessimo quadrigentesimo nonagesimo sexto die ultimo Septembris. Alexandro sexto Pontifice maximo: et Maximiliano Romanorum rege semper augusto ac Lodovico Maria Sfortia Anglo invictissimo Mediolanensium Duce: foelici auspicio regnantibus.

PRACTICA MUSICE
TRADUZIONE.

PRATICA DELLA MUSICA DI FRANCHINO GAFFURIO DA LODI

Indice della Musica Pratica di Franchino Gaffurio da Lodi.

PRIMO LIBRO.

Sull'introductorio necessario alla musica pratica. Capitolo primo.
Le sillabe che danno il nome ai suoni e le loro distanze. Capitolo secondo.
Le chiavi e l'esecuzione delle note. Capitolo terzo.
Le proprietà e le mutazioni delle sillabe vocali. Capitolo quarto.
L'intervallo di quarta e le sue specie. Capitolo quinto.
L'intervallo di quinta e le sue specie. Capitolo sesto.
L'intervallo di ottava e le sue specie. Capitolo settimo.
Sui diversi accidenti dei modi e sulla formazione del primo modo. Capitolo ottavo.
La formazione del secondo modo. Capitolo nono.
La formazione del terzo modo. Capitolo decimo.
La formazione del quarto modo. Capitolo undicesimo.
La composizione del quinto modo. Capitolo dodicesimo.
La formazione del sesto modo. Capitolo tredicesimo.
La formazione del settimo modo. Capitolo quattordicesimo.
Il procedere dell'ottavo modo. Capitolo quindicesimo.

SECONDO LIBRO.

I poeti e i musici stabilirono la misura del tempo nella voce come breve e lunga. Capitolo primo.
Le varie figure degli antichi e la loro mensura. Capitolo secondo.
Esame delle cinque figure fondamentali. Capitolo terzo.
Le figure di minor valore. Capitolo quarto.
Le *ligaturae* delle figure. Capitolo quinto.
Le pause. Capitolo sesto.
Il modo. Capitolo settimo.
Il tempo. Capitolo ottavo.
La prolazione. Capitolo nono.
Le parti delle figure. Capitolo decimo.
Le imperfezioni delle figure. Capitolo undicesimo.
Il punto. Capitolo dodicesimo.
L'alterazione. Capitolo tredicesimo.
La diminuzione. Capitolo quattordicesimo.
La sincope. Capitolo quindicesimo.

TERZO LIBRO.

Il contrappunto e i suoi elementi costitutivi. Capitolo primo.

La natura e la denominazione delle specie del contrappunto. Capitolo secondo.

Le otto regole del contrappunto. Capitolo terzo.

Quali dissonanze siano da ammettere nel contrappunto, e dove. Capitolo quarto.

L'armoniosa soavità della quarta. Capitolo quinto.

Perché la quarta è una consonanza tra un suono medio e uno più acuto, e una dissonanza tra uno medio e uno più grave. Capitolo sesto.

L'identità e diversità della terza e della sesta. Capitolo settimo.

La denominazione dei suoni estremi nelle concordanze. Capitolo ottavo.

L'alternò procedere verso l'acuto o il grave delle specie: gli elementi del contrappunto si dispongono ciascuno a suo modo. Capitolo nono.

La diversità delle figure dei suoni nel contrappunto. Capitolo decimo.

Come si pongono insieme le diverse parti del contrappunto. Capitolo undicesimo.

Le consonanze perfette dello stesso tipo la cui successione si tollera nel contrappunto. Capitolo dodicesimo.

La musica *ficta* nel contrappunto. Capitolo tredicesimo.

Il contrappunto falso. Capitolo quattordicesimo.

Regole di comportamento ed autocontrollo dell'esecutore. Capitolo quindicesimo

QUARTO LIBRO

La definizione e classificazione di una proporzione. Capitolo primo.

I cinque generi di proporzione di ineguaglianza maggiore e minore. Capitolo secondo.

Il genere molteplice e le sue specie. Capitolo terzo.

Il genere submolteplice e le sue specie. Capitolo quarto.

Il genere superparticolare e le sue specie. Capitolo quinto.

Il genere subsuperparticolare e le sue specie. Capitolo sesto.

Il genere superparziente e le sue specie. Capitolo settimo.

Il genere subsuperparziente e le sue specie. Capitolo ottavo.

Il genere molteplice superparticolare e le sue specie. Capitolo nono.

Il genere submolteplice superparticolare e le sue specie. Capitolo decimo.

Il genere molteplice superparziente e le sue specie. Capitolo undicesimo.

Il genere submolteplice superparziente e le sue specie. Capitolo dodicesimo.

Sul porre di seguito più proporzioni dissimili. Capitolo tredicesimo.

Le proporzioni su cui si basano gli intervalli musicali. Capitolo quattordicesimo.

La produzione di un grande numero di proporzioni da quelle molteplici e superparticolari. Capitolo quindicesimo.

FINE

[f.ġiijv-]¹ ALL'ILLUSTRISSIMO ed eccellentissimo principe Ludovico Maria Sforza signore di Angera Invittissimo duca di Milano, Franchino Gaffurio, docente di musica, porge il suo saluto.

² Illustrissimo principe, siamo facilmente edotti di quanto grande sia stato presso gli antichi non solo il prestigio, ma anche la venerazione per l'arte della musica, sia dall'esempio dei più grandi filosofi, i quali, assai anziani, decisero di applicarsi a questa disciplina come a cosa somma tra i loro studi, sia dalle leggi dei più severi stati, che si preoccuparono di sopprimere tutto ciò che danneggiava apertamente i costumi, dunque non solo non respinsero questa arte, ma altresì la coltivarono con grandissima applicazione quale genitrice e nutrice dei [buoni] costumi, poi, per concludere, tra tutti i popoli e le nazioni nulla fu mai celebrato con maggior sollecitudine, come viene confermato con opinione diffusa tra tutti e ben ferma. ³ Ed infatti quale disciplina è stata mai accolta con tale approvazione dai mortali, e con tanta concordia da [varie] età e sessi, visto che non è stato mai trovato nessuno, di nessuna condizione, che non cerchi di consolare i suoi affanni con della musica, sia pure rozza? Che nulla infatti porti in ugual maniera gli animi verso affetti diversissimi in un breve attimo, è dimostrato non solo dalla testimonianza dei più intelligenti, ma anche (come si usa dire) da testimonianze oculari, ad un punto tale che l'antichità non dubitò di chiamare coloro che esercitavano la musica non soltanto musici, ma pure poeti e sapienti. ⁴ Si aggiunge qui l'autorevolezza dei poeti, i quali rappresentarono Lino ed Orfeo come progenie di Dei poiché ricondussero la dura ed agreste vita di alcuni uomini ad una più mite forma di civiltà e mossero le selve e le pietre. Ma, affinché non si presti poca fede ai detti dei poeti, come esagerarono tutto ciò che [riguardò] personaggi loro noti, si ritrovarono anche dei filosofi che non dubitarono di sostenere che vengono dilettrati dalle composizioni musicali non soltanto gli esseri dotati di organi di senso, ma anche le forme di vita inferiori (in qualsiasi modo). ⁵ Per questo motivo stimarono che l'eminentissimo autore Virgilio non abbia detto che la pietra e le rigide querce si siano mosse per il canto per iperbole poetica. Certo, se crediamo a Platone, il quale disse che l'anima del mondo consiste in una composizione musicale, non capisco in verità come si possa dubitare che anche gli altri esseri dotati delle diverse forme di anime che risiedono in ciascuno (e che, com'è chiaro vengono donate dai cieli) non siano impressionati e dilettrati da quanto coincide con la loro natura, quando si constata apertamente come vi sia una amorevole similitudine. ⁶ Per questi motivi, Illustrissimo Principe, a causa della natura che mi spingeva (al cui stimolo non si oppone resistenza con facilità), mi avvicinai con vigore già in giovane età fino a questa disciplina, che così tanto giova anche ai costumi, come sostengono i più esperti, e affinché non sia in contrasto con la mia professione [religiosa], dopo aver sentito l'opinione dei religiosi [secondo i quali la musica] è un dono importantissimo, in modo che i miei studi non giovassero a me soltanto, composi un libro avendo seguito le concezioni dei più antichi sui principi speculativi di quest'arte, cosa che i greci chiamano *theorica*, e che consiste anche in principi [ricavati] dai miei studi, e ciò per far sì che il frutto delle [mie] fatiche si diffondesse più ampiamente. ⁷ Quell'opera, inclito Principe, l'ho dedicata al tuo nome non senza esitazione e con molta discrezione, per non distrarre te, occupato dai pesi delle gravissime cure e dei più importanti affari, con inopportune pochezze. ⁸ Peraltro, dopo aver notato con quanto favore e quanta benignità hai accolto la nostra operetta, per quanto rude e incolta, si è aggiunto in me uno sprone in più (data la [tua] liberalità), e il mio interesse si è infiammato non poco, cosicché, assicurato

della tua capacità di resistenza, ho affrontato anche la seconda parte di questa disciplina.⁹ La musica infatti, a differenza delle altre discipline dello scibile, non riguarda soltanto la speculazione, ma ha pure esiti pratici, ed ha legami con l'etica, come già è stato detto. Non mi sembrerebbe neppure di aver portato a termine il mio compito se mi limitassi soltanto ad indagare; ho stimato che sarebbe occuparsi dell'utilità di pochi, se con il nostro lavoro non si esponessero i propri sudori anche per il beneficio comune.¹⁰ Infatti, questa parte della musica non è giovevole soltanto per la conoscenza che si avrebbe di essa, ma, grazie alle sue sviluppate radici, presterebbe un grande aiuto anche alle altre discipline, cosa dimostrata dalla testimonianza di uomini di grande autorità, che confessarono di aver appreso null'altro che le lettere dalla musica. [Anche] Fabio Quintiliano, [appoggiandosi all'] autore Timagene, conferma che questa arte è la più antica tra tutte le discipline liberali.¹¹ Quando peraltro parlo della musica, non intendo quella teatrale ed effeminata, che corrompe, più che formare, l'etica pubblica, bensì di quella sobria e virile, celebrata dagli antichi eroi; quella che introdotta alle mense dei re, ai convivi ed ai banchetti, per l'accordo tra i convitati, mentre veniva passata fra loro la cetra, cantava le gesta somme degli uomini più celebri, cosa che senza dubbio fu di grandissimo stimolo all'applicarsi alle virtù.¹² Ed invero [la musica] si eleva ancor di più, perché fa parte anche del cielo, illustra le fatiche del sole, della luna errabonda e degli astri titani, come testimoniano poeti celeberrimi, e non soddisfatta di aver riempito con i suoi meriti gli spazi terreni, penetra anche i cieli e si congiunge ai misteri delle cose divine. Dunque, o prudentissimo principe, ti ho dedicato questo lavoro, parto prossimo da me nato (per usare le parole di Plinio il Giovane) per tuo comando e sotto i tuoi auspici, e l'ho stampato con la venerazione che debbo al tuo nome.¹³ A chi infatti riporterò più gradevolmente le mie fatiche che a colui al quale sono solite riferirsi non solo per ordini, comandi e progetti, ma anche per le sue gesta, come fosse un arbitro onorario, non solo l'intera Italia, ma anche le popolazioni più remote? Né ho temuto che questa nostra piccola offerta ti giunga con molestia, tu che intraprendi le azioni più grandi, perché so che sei solito mantenere nelle cose più importanti l'autorità tale da non disprezzare quelle che non lo sono, e per felicità d'ingegno governi in modo tale che tutto trascorre con condotta serena, tu comunque non ritieni stiano tra le cose non importanti quelle che concernono gli studi perfetti.¹⁴ Come prova vi sono i celeberrimi ginnasi per tutte le discipline, ma soprattutto per la facoltà di servirsi delle lingue greca e latina che da te furono istituiti con la massima sollecitudine nelle città del tuo dominio. Chi altri, infatti, del tuo grado e della tua fortuna, incita alla virtù, protegge e favorisce gli ingegni premiati dei suoi [sudditi], e con volontà più forte?¹⁵ Oltre a ciò, per quanto mi riguarda, non pretendo che i miei scritti vengano messi a confronto con quelli dei grandi autori, né di essere annoverato tra le *auctoritates*, delle cui dottrine, se vi sarà qualcosa di buono nei nostri [libri], riferisco molto volentieri ciò che ho ricevuto, e considererò cosa più che sufficiente tendere a tanto. Fino a qui, desidero che la nostra laboriosità sia lodata in modo tale che si dica che ho provveduto al profitto degli studiosi con elegante e compendiosa brevità, ed ho raccolto con appropriato ordine in una sola opera ciò che è degno di essere ricercato e si ritroverebbe sparso per i volumi di [vari] autori.¹⁶ Ci siamo dunque adoperati perché ogni argomento sia condotto, esposto con ordine, dai suoi principi sino alla meta, in modo che il lettore in quest'arte peraltro difficile, non venga portato qua e là confusamente e non fatichi più per incapacità dello scrittore che per l'oscurità

dell'argomento. Noi ci arroghiamo soltanto questo ed in ciò stimiamo debba individuarsi il nostro pregio.¹⁷ Accogli dunque, umanissimo principe, la nostra piccola offerta con la clemenza che sei solito [avere] anche per tutto il resto, e sia evidente che [essa] venga ricevuta fiera quanto meno del tuo nome nel proemio, se non può gloriarsi della qualità che ha per merito suo, e lo consegua con tutto ciò che ti è dedicato.¹⁸ Per il resto noi riferiamo a te tutti i beni che abbiamo ricevuto dalla nostra sorte o per il nostro ingegno come anche ogni cosa [frutto] dell'applicazione e dell'impegno, e vogliamo sia dedicato e consacrato al tuo nome per sempre.

Lirica di Lucino Conago

Mi diletta, e vorrei offrirti le lodi meritorie,
 ma chi ti esalterà, o Lodovico, per i tuoi meriti?
 ci doni, o principe, secoli aurei e felicissimi,
 nessun duca ebbe mai una gloria così grande.
 Per non parlare degli altri monumenti delle tue imprese,
 superano ciò che gli uomini narrano o credono. 5
 In quale altra epoca ebbero così tanto sviluppo le arti,
 o Pallade fu tanto amica degli ingegni?
 Vediamo gli Isei, gli Euclidi, I Pitagora,
 figli di Febo, che si volgono verso gli astri elevati. 10
 Né ti mancano i Crisippi o i dotti Soloni,
 che nei tuoi secoli ti donano imprese parrasie.
 Avanza la Musica, allontanata grazie a te dallo Stige,
 né rechi modi sinora noti.
 Ecco, Franchino mostra le sue ricchezze, offre i suoi doni 15
 colui del quale non vi è alcuno di più celebre nell'arte pieria.
 Richiedile anche tu, o lettore, non vedresti nulla che non sia da lodare.
 Qui impari ad essere esercitato, e quindi esegui.
 Grazie a questo libro potrai comprendere tutto ciò che canti,
 ed ottenerne l'esecuzione più corretta. 20
 Purché egli possa essere autore di una offerta gradita.
 Porgi pii voti al Signore Iddio per lui. 22

[-f.air-] Musica Pratica di Franchino Gaffurio da Lodi. Libro primo. L'introduttorio necessario al praticare la Musica. Capitolo primo.

¹ Nonostante molti [abbiano conosciuto] la scienza armonica assai di più anche astenendosi dalla prassi (come è proprio del teorico) rispetto a coloro che continuarono con la messa in pratica stessa, non è credibile tuttavia che costoro vi siano giunti senza alcuna conoscenza teorica: perchè infatti ricorderei quei celebri eminentissimi antichi citati nel primo libro della *Theorica*, quando la stessa posterità celebrò Orfeo, Anfione, Lino di Tebe ed altri, con la cui musica (come si usa dire) l'uno addolcì le fiere, l'altro i sassi e le selve, l'uno i mostri marini e l'altro gli animi villani e rustici? ² Costoro risulta siano stati celeberrimi sia per i principi della disciplina, sia per la pratica. E neppure tirerò in ballo alla leggera i pitagorici, i platonici e i peripatetici, per disposizione dei quali è altamente elogiato l'ordine di far uso del suono naturale e artificiale per educare i giovani, e per questa ragione si afferma che quando il musico e filosofo Aristosseno, come testimonia Cicerone nel primo libro delle Tuscolane, affermò che come v'è una certa tensione del corpo nel canto e nelle corde, che si dice armonia, così dall'intera natura e figura di tutto il corpo sono prodotti in vari modi i suoni, [proprio] come nel canto.

La Musica differisce dalla grammatica	<p>³ Vi sono anche coloro che considerarono nulle le potenze se non si riconducano agli atti: per la qual cosa essi sono dell'opinione che la pratica della voce melodica abbia offerto molto alla comprensione dell'armonia, non perché si ricorra ad una varia moltitudine, ma piuttosto alla perfezione stessa.</p>
S. Agostino Quattro generi di musici.	<p>⁴ La musica pratica è dunque il movimento di suoni che produce gli intervalli armonici e la melodia. In verità, invano coglieremmo questi suoni con la ragione e con la conoscenza se non venissero espressi dalla pratica. ⁵ Di qui è necessario che le loro ascese, discese e i suoni simultanei ci diventino ben noti non solo per mezzo dell'animo e della ragione, ma anche grazie alla familiarità data dall'ascolto e dalla [loro] esecuzione. ⁶ Non negherò, pertanto, che questa musica pratica sia assai differente dalla grammatica: mentre in quest'ultima bisogna usare una sillaba breve o lunga (e su ciò tacciamo del tutto su coloro che ci precedettero per autorità), è necessario che il musico si serva di misurazioni razionali dei suoni, e che non esegua questa o quella sillaba se non sappia prima cos'è lecito quanto a voce e durata di tempo; nonostante questo sia descritto più appropriatamente nel primo capitolo del secondo libro di quest'opera, si sa come anche sant'Agostino l'abbia dimostrato con argomenti efficaci nel secondo capitolo del suo <i>De Musica</i>.⁷ I suoni procedono dunque secondo quattro generi. Il primo genere è proprio di coloro i quali attendono alla prosa, ed esprimono il loro pensiero più con le parole che con la melodia, come gli oratori, i lettori e coloro che negli [uffici] divini intonano le antifone e i salmi, cosa che (pur se impropriamente) i nostri chierici ambrosiani e quelli di rito romano chiamano canto piano, poiché eseguono ciascuna nota semplicemente e facilmente con una durata uguale di tempo breve. ⁸ È noto che [per tale canto] non ci si cura del carattere di eleganza, ma dei sicuri limiti e termini degli stessi modi (che chiamano anche toni) e delle relazioni e passaggi delle note, chiaramente secondo ciò che va osservato nella naturale disposizione del genere diatonico dei canti e di tutti gli esordi delle composizioni, com'è confermato dalla maggior parte [dei casi]. ⁹ Quindi, io chiamo canto piano una lettura intonata, come fosse una lettura che sorregge dei suoni, o da questi suoni sostituita: ¹⁰ gli antichi infatti, (come conferma Aristotele nel ventottesimo problema della parte sulla teoria musicale), davano il nome di leggi alle prime osservazioni di suoni eseguiti in questa maniera, che sottoponevano alla musica per educare i giovani. ¹¹ Il secondo genere è proprio di coloro che esibiscono non solo un concetto della mente, ma anche le sillabe brevi e lunghe, osservando la metrica (e ciò è proprio dei poeti) della qual cosa si farà parola (con più gradevole libertà) nel primo capitolo del secondo libro. ¹² Il terzo genere è proprio di coloro che alternativamente con questo o quel suono realizzano una melodia e un dolce canto grazie a determinate dimensioni di intervalli. ¹³ Questo sarà trattato compiutamente nel terzo libro della presente opera, e chiamano costoro cantori e musici in senso proprio. ¹⁴ Il quarto genere si è soliti riservarlo al mestiere dell'attore e del mimo, e a coloro che seguendo la voce si muovono con gli atti del corpo, come nei balli e nelle danze, ai quali Teofrasto ha attribuito musica gradevole per la voce ed il movimento del corpo.¹⁵ Ma giacché tale oscenità non ha a che vedere con le nostre cerimonie, torniamo a considerare quanto concerne le lodi a Dio. ¹⁶ È noto dunque come Guido d'Arezzo abbia illustrato un introduttorio della musica pratica con sette lettere e sei sillabe che denominano tutte le note, proprio come il sistema di quindici corde del sistema diatonico naturale e perfetto. ¹⁷ È molto utile alla pratica della voce umana, della lira, della cetra o del monocordo imitare le</p>
Oratori. Lettori. Ambrosiani Gregoriani	
Aristotele.	
Chi siano musici e cantori	
Teofrasto.	
Guido.	

I Greci

corde sollecitate, alcune delle quali i greci definivano acute, altre gravi ed altre medie.¹⁸ I nostri ecclesiastici, in uguale maniera, distinguono il procedere dei suoni secondo Guido (che chiamano *mano*) in grave, acuto e sovracuto, come delle ventidue corde, riportate lternativamente sulle linee e negli intervalli o spazi, distribuiti cioè per causa e ad imitazione del tetracordo *sinemenon*, essendocene due congiunti), le otto iniziali, in quanto quasi vicine al silenzio e all'assenza di suono, sono chiamate gravi, le otto che stanno sopra queste acute, e le restanti sei sovracute.¹⁹ In queste otto corde gravi vi è tuttavia un culmine, come vi è la gravità nelle acute. Per ciò accade che dal

Cosa sia la consonanza.
Boezio

solo loro raggruppamento risulti la consonanza, che Boezio era solito definire come la compresenza di un suono acuto e di uno grave che impressiona soavemente e uniformemente l'orecchio.²⁰ L'ordine delle sette voci riportate sulle linee e sugli spazi si ricava dunque così, infatti identificarono il luogo più grave dell'introduttorio segnato su di una certa linea con la lettera greca gamma e con la sillaba *ut*.²¹ Nello spazio vicino, [segnarono] la lettera A e la sillaba *re*.²² Nella seconda linea che la segue verso l'acuto [posero] la lettera H quadrata (si tratta dalla gamma raddoppiata e congiunta in senso contrario) e la sillaba *mi*, ma sull' intervallo che segue verso l'acuto posero la lettera C e la sillaba *fa*.

L'intervallo

²³ Per intervallo o spazio intendo un'area vuota posta tra due linee contigue nel senso dell'alto e del basso.

²⁴ Quindi, con simile procedere, iscrissero sulle corde le lettere e le sette sillabe degli esacordi, ma moltissime di queste cose richiederebbero qui spazio, le quali, poiché sono trattate con chiarezza nel quinto libro della *Theorica*, lasciamo passare sotto silenzio per brevità.²⁵ Ecco dunque l'introduttorio diatatonico di Guido, con le lettere e le sillabe scritte sulle linee e sugli spazi, esposto in questa illustrazione:

Introduttorio diatonico di Guido				Duro 1	Naturale 2	Molle 3	Duro 4	Naturale 5	Molle 6	Duro 7	
	T	1536	ee							La	Mi4
	T	1728	dd						La	Sol	Re4
	S	1944	cc						Sol	Fa	Do4
	Ap	2048	ḡḡ							Mi	Si3
	S	2187	bb						Fa		Sib3
Nete hyperbolaion	T	2304	aa					La	Mi	Re	La3
Paranete hyperbolaion	T	2592	g					Sol	Re	Ut	Sol3
Trite hyperbolaion	S	2916	f					Fa	Ut		Fa3
Nete diezeugmenon	T	3072	e				La	Mi			Mi3
Paranete diezeugmenon	T	3456	d			La	Sol	Re	Nete synemmenon		Re3
Trite diezeugmenon		3888	c			Sol	Fa	Ut	Paranete synemmenon		Do3
Paramese	Ap	4096	ḡ				Mi				Si2
	S	4374	b			Fa			Trite synemmenon		Sib2
Mese	T	4608	a		La	Mi	Re		Mese		La2
Lichanos meson	T	5184	G		Sol	Re	Ut				Sol2
Parthypate meson	S	5832	F		Fa	Ut					Fa2
Hypate meson	T	6144	E	La	Mi						Mi2
Lichanos hypaton	T	6912	D	Sol	Re						Re2
Parthypate hypaton	S	7776	C	Fa	Ut						Do2
Hypate hypaton	T	8192	B	Mi							Si1
Proslambanomenos	T	9216	A	Re							La1
		10368	Γ	Ut							Sol1

[-f.aiijr-] **Le sillabe dei suoni e le loro distanze. Capitolo secondo.**

Gregorio
Virgilio

Guido

¹ Le corde fondamentali, che sono soltanto sette, furono denominate da Gregorio con le sette lettere, e celebrate dall'autorità di Virgilio nel sesto libro dell'Eneide in questi versi: *E il sacerdote di Tracia, nella sua lunga veste, accompagna i suoi metri con i sette intervalli delle voci.* ² Quindi Guido perfezionò l'introduttorio con i sette esacordi combinati assieme, ³ infatti un esacordo è l'insieme di sei corde disposte secondo l'ordine diatonico, i nomi delle quali sono Ut Re Mi Fa Sol La. ⁴ Poiché approvo i greci, Ut e Re sono gravi, Sol e La sono acute, Mi e Fa medie. ⁵ È comunque uso degli ecclesiastici chiamare Ut e Re gravi, Mi e Fa acute, Sol e La sovracute. ⁶ Guido stesso li dispose in modo tale da individuare ciascun intervallo del sistema diatonico perfetto soltanto con due sillabe di tale genere. ⁷ Infatti tra Ut e Re è compreso l'intervallo di tono in proporzione sesquiottava, ugualmente tra Re e Mi, ma tra mi e fa v'è la distanza di un semitono minore. ⁸ Tra Fa e Sol e tra Sol e La si dispiega un tono.⁹ Quindi Re è più acuto di Ut di un tono, come l'Ut è più grave di un tono rispetto al Re. ¹⁰ Re viene superato per acutezza dal Mi e gli è inferiore di un tono verso il grave. ¹¹ Il Fa è più grave del Sol di un tono e Sol va oltre il Fa di un tono verso l'acuto; ¹² il La viene superato dal Sol per un intervallo di tono quanto a gravità, ma il La supera il Sol verso l'acuto secondo il rapporto epogdoo, ¹³ il Fa dunque si intende più acuto del Mi per il solo spazio di un semitono minore ed è quindi necessario che il Mi sia più grave del Fa dello stesso intervallo. ¹⁴ È chiaro, dunque, che in un singolo esacordo quattro toni, considerati anche con note diverse, racchiudono nel mezzo un semitono minore e naturale, cosa che è da ritenere sia stata fatta per la legge stessa di natura. ¹⁵ Infatti, se tu volessi esaminare le tre specie di quarte secondo la varietà dei tetracordi, non potresti mai riconoscerle in un unico esacordo se quattro toni non avessero in mezzo a loro un semitono, cosa che ciascuno può facilmente constatare da quanto stiamo dicendo. ¹⁶ E quindi si capisce che ciascun semitono disposto nel sistema perfetto in modo diatonico e naturale cade tra queste due sillabe: Mi e Fa. Che straordinaria accortezza ebbe Guido quando dispose i sette esacordi combinati! ¹⁷ Egli infatti fece corrispondere l'inizio di ciascun esacordo con il primo tetracordo dell'esacordo antecedente e quindi dispose [il terzo esacordo] separato da quello [seguente] da un intervallo di tono.¹⁸ I primi tetracordi vengono dimostrati nell'eptacordo di due esacordi da tale fatto: dove termina il primo tetracordo del secondo esacordo, stabilì un inizio certo verso l'acuto del terzo esacordo, detto per b molle, che si può chiamare anche congiunto, [concepito] affinché l'asprezza del tritono divenga più soave, e la formazione di alcuni modi possa procedere in maniera commista e acquisita grazie alle [diverse] specie di consonanze. ¹⁹ Il quarto degli esacordi è separato da un intervallo di tono verso l'acuto dal primo tetracordo del secondo esacordo. ²⁰ Il quinto esacordo è unito al primo tetracordo del quarto esacordo. ²¹ Il sesto è collegato al primo tetracordo del quinto esacordo, e lo si può chiamare *sinemenon*, ovvero congiunto. ²² Il settimo esacordo è separato dalla distanza di un tono verso l'acuto dal primo tetracordo del quinto esacordo. ²³ Ed il tono è uno spazio regolare delimitato da due suoni [che stanno fra loro] in proporzione sesquiottava. ²⁴ Esso regge con questa sola divisione due parti contigue, delle quali l'una è maggiore e l'altra minore; l'una chiamata apotome o semitono maggiore, l'altra semitono minore. ²⁵ Una volta sottratto dal tono il semitono minore, rimane l'apotome, [che è un] passaggio discordante che molto difficilmente si può realizzare con la voce. ²⁶ Assieme a questo c'è il semitono minore, consonante e soave, che dimostra affinità con i toni stessi e le consonanze, quando lo si trova applicato prima, dopo, o tra due toni, particolarmente nel sistema diatonico degli esacordi, come dimostrerò con chiarezza nel *De harmonia instrumentali*. ²⁷ Pertanto, sia consentito definire questo semitono come l'intervallo che posto dopo due sesquiottavi, consiste nella proporzione sesquiterza, ossia lo spazio che, posto

In lode di Guido

Cosa sia il tono

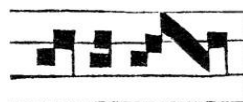
Cosa sia il
semitono.

Cosa sia
l'intervallo

assieme a due toni, produce nei suoi termini sonori estremi l'intervallo di quarta.²⁸ Per intervallo o spazio si può soltanto intendere la distanza tra un suono acuto e uno grave.²⁹ Un'idea sonora della mente viene resa percepibile tramite determinate note, la cui estensione e il cui procedere verso l'acuto o verso il grave, indicati grazie alla varietà delle linee e degli spazi, è necessario seguire con la voce, e per questo le note si dicono segni della voce.³⁰ I suoni, d'altra parte, poiché non possono essere scritti, vengono affidati alla memoria tramite l'abitudine e l'esercizio affinché non periscano. Infatti le loro realizzazioni defluiscono nel tempo passato.³¹ Vi è dunque una triplice raffigurazione delle note: una semplice, una composta e una media.³² Una nota semplice è quella non collegata con un'altra nota, e si raffigura con corpo quadrato in questo modo ■ e talvolta con una piccola asticella verso il basso nel suo lato destro,

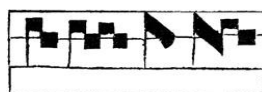
scritta alla maniera di una lunga mensurabile, come qui

³³ Una nota composta è quella che viene cucita assieme ad un'altra, in modo da ottenere una diversa grafia.³⁴ Infatti, quando la *ligatura* ascende e la seconda nota è più alta, la prima nota non esige alcuna asticella ascendente o discendente ed il suo lato appare come qui:



[es. 1]

³⁵ Quando invece la *ligatura* discende, e la seconda nota è più grave, allora si aggiunge alla prima un'asticella discendente dal lato sinistro, sia essa obliqua o quadrata, in questo modo:



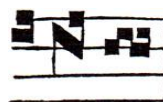
[es. 2]

³⁶ Si deve ora parlare di quella *proprietas* che l'autorità degli antichi istituì e che è appropriata alle prime note delle *ligaturae*.³⁷ La *proprietas* è dunque la scrittura conveniente alle parti iniziali delle *ligaturae*.³⁸ Alle ultime note del raggruppamento assegnarono la *perfectio*, poichè, come testimonia il Filosofo, in ogni cosa la perfezione si riconosce alla fine.³⁹ E questa si nota in tre modi: l'ultima nota della *ligatura* è scritta sotto la penultima con corpo quadrato, come qui:



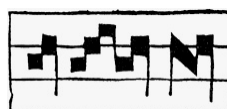
[es. 3]

direttamente sopra la penultima:



[es. 4]

O lateralmente un grado subito sopra la penultima, con il corpo quadrato e l'asticella discendente dal lato destro, come qui:

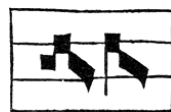


[es.5]

Il Filosofo

⁴⁰ La *perfectio* è dunque il modo di scrivere adeguato alle ultime note della *ligatura*.

⁴¹ Coloro che non sono d'accordo con questi criteri divergono dall'autorità degli antichi. ⁴² Perciò avviene che coloro che scrivono l'ultima nota della *ligatura* con un corpo obliquo, come qui




[es. 6]

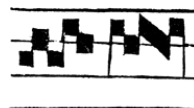
vengano tratti in errore; infatti sono ammesse soltanto due note [riunite in] un corpo

obliquo, in questo modo:



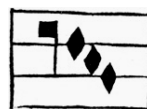
E senz'altro l'uso di un corpo obliquo ascendente, come qui , è cosa che fa inorridire.

⁴³ Non si attribuisce invece alcuna diversità di grafia alle note di mezzo della *ligatura*, quelle legate insieme tra le estreme, infatti si raffigurano come quadrate semplici o come oblique in questo modo



[es. 7]

⁴⁴ Inoltre ogni *ligatura*, anche quando raggruppa molte note, porta sotto di sé una sola sillaba da pronunciare. ⁴⁵ Tutte le note musicali di una simile linea melodica, anche se si scrivono con forme grafiche differenti, debbono essere eseguite con una identica durata temporale. ⁴⁶ Nota mediocre è quella che non assume la forma né delle figure semplici né delle composte, ma nella sua semplicità viene comparata per una certa somiglianza [alla figura] con il corpo obliquo e che non viene scritta da sola, ma spesso viene tracciata nella forma di due o più semibrevis mensurabili discendenti, in questo modo:



[es. 8]

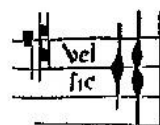
e sono uguali alle altre nell'esecuzione e nella durata di tempo, benché alcuni le misurino il doppio più veloce (cosa che consideriamo si debba attribuire non alla ragione, ma all'arbitrio del cantore). ⁴⁷ Molti infatti hanno voluto applicare alle note del canto piano una esecuzione ed un valore di durata secondo una decisione tutta loro, non è dunque fuor di proposito che Persio disse: «A ciascuno il suo volere, non viviamo [tutti] con un unico desiderio». ⁴⁸ Vi sono altresì coloro che scrivono e paragonano le note del canto piano alle figure di significato mensurale, come le lunghe, le brevi e le semibrevis, come si vede nel Credo *cardinalis* ed in alcune prose ed inni, cosa che, com'è noto, specialmente i francesi realizzano con varietà per una più elegante esecuzione delle melodie.

[-f.aiiijv-] **Le chiavi e l'esecuzione delle note. Capitolo terzo**

¹ Dopo queste cose è necessario rivelare con quali segni si percepiscono i nomi delle

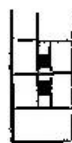
I musici.
Aristotele.

note, la gravità e l'altezza nonché l'ambito intervallare dei suoni attraverso le linee e gli spazi. ² Infatti, ogni lettera (ossia le sedi) disposta nell'introduttorio su di una linea o uno spazio viene chiamata chiave, poché ogni nota è rinchiusa tra le sue proprie linee o spazi. ³ Ma è chiaro che non fu necessario designare ogni linea ed ogni spazio con lettere loro proprie, a causa della reciproca sovrapposizione di una scrittura contigua, e perciò i musici reputarono che fosse adeguato rivelare con pochi segni ogni corda dell'introduttorio. ⁴ Infatti, com'è opinione di Aristotele, si fa invano con molti mezzi ciò che si può fare con pochi. ⁵ Grazie dunque a due segni, che si dicono chiavi, si è soliti distinguere le corde gravi, acute e sovracute dell'introduttorio. ⁶ Il primo segno (per seguire i primordi degli antichi) è un'unica linea, tra le quattro o cinque, riportata in colore rosso, la quale, quando ha il suo luogo su di una linea, indica il Ffaut grave e, se viene scritta su di uno spazio, mostra il Ffaut acuto. ⁷ Il secondo segno è la sola linea, tra le quattro o cinque, che si trovi di colore verde; quando ha il suo luogo su di una linea la si attribuisce al Csolfa, ma se viene scritta su di uno spazio indicherà il Cfaut grave o il Csolfa sovracuto, come accade di frequente nella scrittura musicale ambrosiana. ⁸ Si aggiunga che gli antichi ammettevano una sola corda, scritta di colore celeste e inscritta su di uno spazio, si intenda il Bfa acuto, e se su di una linea quello sovracuto, e in tal modo riconoscevano con facilità tutte le altre voci e note che seguivano, distinguendole per mezzo delle linee e degli spazi. ⁹ I cantori gregoriani [di età] più vicina a noi e inoltre coloro che scrivono musica mensurabile, poiché affermano che tutte le linee debbono essere tracciate con un unico colore, sono soliti annotare la chiave propria alla linea del Ffaut grave con tre segni in testa alle linee stesse, scritti con questo ordine:



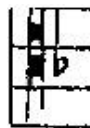
[es. 9]

¹⁰ E scrivono il Csolfa in testa alla linea con due segni quadrati in questo modo:



[es. 10]

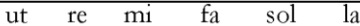
Mentre il Bfa acuto viene reso chiaro con la scrittura di questi segni, come qui



[es. 11]

¹¹ E con la chiave così posta si descrive quale sia il termine verso l'acuto del primo tetracordo di ciascun esacordo. ¹² Non senza ragione i musici, all'unanimità, hanno attribuito una chiave alle note che si riferiscono al semitono grave che sta loro più vicino, infatti il semitono, più artificioso, per la sua stessa proporzione ed esecuzione è, secondo natura ed arte, più difficile del tono: e questo abbisogna [ancor] di più di una dimostrazione.

¹³ In tre modi dunque si è soliti eseguire le voci che individuano le note. ¹⁴ Il primo modo è con la solmisazione, ossia esprimendo le sillabe e i nomi delle voci, come ut re mi fa sol la, come qui:

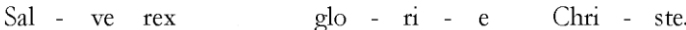


¹⁵ Questo modo di eseguire viene tramandato come la norma da porre prima di ogni altra per educare i fanciulli.

¹⁶ Nel secondo modo si emettono soltanto i suoni e le voci, omettendo completamente testi, sillabe e parole, cosa che il cantore esperto consegue facilmente in questo modo:



¹⁷ Nel terzo modo si pronuncia qualsiasi testo, come antifone e responsori e le loro parole collocate sotto alle parole medesime, ed è questo ciò a cui gli ecclesiastici sono attratti come se fosse lo scopo della musica più raffinata, come qui



¹⁸ Le note medesime rendono chiara la pronuncia delle sillabe con questo ordine: essendo il Re più acuto di un tono rispetto all'Ut, il suo suono dev'essere innalzato esattamente dell'intervallo di un tono, e, al contrario, dev'essere abbassato per l'intervallo di un tono rispetto al Re, in questo modo



¹⁹ Parimenti il suono della nota Mi è più acuto di un tono rispetto alla nota Re, e il Re è più grave dello stesso intervallo di un tono, e ciò è posto in evidenza con queste note:



²⁰ Il suono del Fa si eleva di un semitono minore rispetto al Mi, e il Mi è collocato nel grave rispetto al Fa per l'intervallo dello stesso semitono, come qui



²¹ Invece il suono della sillaba Sol si innalza sopra il Fa per l'intervallo di un tono e il Fa è collocato nel grave rispetto al Sol per l'intervallo dello stesso tono, come appare da queste note:



²²Anche il suono della sillaba La è più acuto di quello della sillaba Sol per l'intervallo di un tono e il Sol rispetto al La è posto più in basso di un uguale intervallo, cosa che

si osserva facilmente dalla disposizione di queste note:



[es. 19]

²³ Invece il Mi, rispetto all'Ut, si estende verso l'acuto per l'intervallo di un ditono e l'Ut è collocato più in basso nei confronti del Mi per una uguale distanza, e questo si verifica in due modi: nel modo composto e nel modo semplice. ²⁴ Nel modo composto, quando gli intervalli di due toni vengono delimitati da due termini estremi, con il termine medio e comune posto all'interno, come qui



[es. 20]

²⁵ Nel modo semplice quando la distanza di due toni è compresa tra due termini estremi, senza porre all'interno alcun [suono] medio, cosa che si osserva lucidamente da queste note



[es. 21]

²⁶ Questo [intervallo di ditono] Boezio e Tolemeo lo attribuirono ai tetracordi enarmonici, [perché è] per sua natura armonioso. Il ditono è infatti la somma di due toni. ²⁷ Il semiditono invece è la congiunzione di un tono e di un semitono minore e prende il nome da “*semum*”, ossia ditono imperfetto o diminuito. ²⁸ Boezio colloca questo triemitono semplice, armonioso per sua natura, prima dei tetracordi cromatici.

²⁹ Infatti, secondo le ricerche dei pitagorici, all'interno del solo tetracordo diatonico e naturale (che definisco dissonante per le orecchie), per effetto del rilassamento appunto delle corde di mezzo è stato individuato qualcosa di irregolare, [ma] per sua natura armonioso; e questo, poiché è stato interpretato in due modi diversi, cioè come ditono e come triemitono, proprio i due generi enarmonico e cromatico si sono mescolati al naturale diatonico. ³⁰ Ma di queste cose tratteremo più diffusamente nel *De harmonia instrumentali*. ³¹ Dunque il suono Fa si scosta dal Re verso l'acuto di un intervallo di semiditono, e il Re di altrettanto si allontana dal Fa verso il grave, e ciò in due modi: cioè in maniera composta e in maniera semplice, come in questi esempi ciascuno può osservare da sé:



[es. 22]

³² Il suono Sol è a sua volta più acuto del Mi e il Mi è più grave del Sol di un intervallo di semiditono, e anche questo si considera in modo composto e semplice. ³³ Questo [semiditono] è differente da quello considerato tra Re e Fa: quello infatti è un semitono [reso] più acuto grazie a un tono, questo conserva un tono più acuto a causa del semitono, e ciò è dimostrato con queste note:



[es. 23]

³⁴ Il suono Fa, in un singolo esacordo, si innalza verso l'acuto rispetto a Ut di un intervallo di quarta, ovvero di una proporzione epitrita, e la sillaba del suono Ut è abbassata rispetto al Fa di una simile distanza, e ciò avviene in quattro modi:

Boezio.
Tolemeo.
Cosa sia il
ditono.
Il semiditono.
Pitagora.

Cromatico ed
Enarmonico

o è distribuito e si estende su tre distinti intervalli delimitati da quattro note, cioè su due toni e un semitono, o su due intervalli, ossia un ditono e un semiditono, o ancora su due intervalli di ditono e un semitono, oppure dal solo intervallo semplice [formato dai] suoni posti agli estremi, cosa che si ricava da questi esempi



[es. 24]

³⁵ Partendo da Ut, il suono Sol è portato verso l'acuto da un intervallo di quinta, ossia da tre toni ed un semitono, e questo, con note variamente disposte, si estende per diverse disposizioni intervallari, come si può vedere da questi esempi



[es. 25]

³⁶ Il suono La si allontana da Ut verso l'acuto per la distanza di una quinta più un tono (di quattro toni e un semitono minore) e si può realizzare tanto dal grave verso l'acuto quanto dall'acuto verso il grave tramite diverse disposizioni di intervalli, come è mostrato in questi esempi:



[es. 26]

Le proprietà e le mutazioni delle sillabe vocali. Capitolo quarto.

Marchetto
Tinctoris

¹ La proprietà nelle note vocali, secondo Marchetto da Padova è la derivazione di più voci da un unico e solo principio. ² Tinctoris dice che la proprietà è una qualità particolare delle voci che devono essere dedotte. ³ 'Proprio' e 'proprietà' non sono uguali. 'Perché 'proprio', è un termine concreto, 'proprietà' astratto, come 'bianco' e 'bianchezza'. ⁴ 'Proprio' infatti è una certa cosa e sostanza legata alla qualità o, se si preferisce, all'accidente e questo è [il termine] concreto. ⁵ 'Proprietà' è una certa affezione o qualità ovvero accidente che, se si astrae dalla sostanza cui sta unita, si definisce astratta, come è la proprietà o la bianchezza. ⁶ Dunque diciamo che la proprietà di tale modulazione è la particolare sequenza di ciascun esacordo disposto nell'introduttorio. ⁷ Tale sequenza è la progressione diatonica e naturale delle sei sillabe, come Ut Re Mi Fa Sol La per ascendere e La Sol Fa Mi Re Ut per discendere. ⁸ Questi sette esacordi vengono chiamati proprietà o qualità, tre dei quali vengono assegnati al H quadro o duro, due alla serie naturale e due al b rotondo o molle. ⁹ Di questi, quelli per H quadrata hanno il loro esordio con la nota G, le naturali con la lettera C, mentre è noto che quelle per b molle hanno il loro principio con la F, e ciò si osserva limpidamente dall'ordinamento del sistema degli esacordi. ¹⁰ La corda gravissima, ovvero la lettera greca Γ produce dunque la prima figura dell'esacordo, la quale è cosa nota che regge la linea della qualità per H duro, quindi la terza lettera si sa che produce la seconda figura dell'esacordo, collocando la quarta corda in uno spazio, e questa si dice proprietà (o qualità) naturale, mentre il sesto carattere delle lettere produce la terza figura dell'esacordo, occupando con esatto ordine la settima corda, e questa la nominano di qualità b mollare. ¹¹ È evidente che tali proprietà che si ripetono più volte si conoscono dalla descrizione del sistema degli esacordi. ¹² Inoltre, io non approvo in nessun modo l'opinione di Anselmi, che collocò la serie naturale nel mezzo tra quella per H quadrata e quella per b rotonda, o dirò meglio, tra b molle e H dura, come se tale proprietà naturale sia resa più soave per mezzo del genere cromatico e siano rese più aspra quella del H quadrato nel diatonico e assai più soave

Contro Anselmi

quella del b molle nell'enarmonico, [quando] invece si sa che ciascun esacordo procede o per la qualità per \flat dura o per quella naturale o per quella per b molle secondo il genere diatonico.¹³ Qui piuttosto sono persuaso che la qualità naturale sia attribuita alla quarta corda, perché contiene il più importante semitono del primo e più grave tetracordo diatonico hypaton e del genere naturale.¹⁴ Il b molle, in quanto completa il suo proprio tetracordo e la corda tritesinemenon o congiunta, addolcisce quell'asprezza del tritono grazie al *locus* del b-fa.¹⁵ E la b dura, al contrario, a causa della sua disgiunta rende più aspro il tono tra mese [La2] e paramese [Si2] con il b, per il fatto che se istituirò questa corda come punto centrale del monocordo, girato il compasso in entrambe le direzioni, giungerò alla distanza di quella più grave uguale ad essa [Si1] e [alla distanza] della [sua] unisona secondo la proporzione dupla, poiché con il Mi questa è la terza corda dell'esacordo ed ottiene il terzo luogo dell'introduttorio: è dunque legge di natura che accolga l'esordio della propria qualità nella prima e più grave corda, ovvero Γ -Ut.¹⁶ Da questi tre schemi si osserva facilmente a quali proprietà e qualità si ascrivano tutte le sillabe:

Cos'è la
mutazione

	La in e		La in a		La in d
	Sol in d	viene	Sol in g	viene	sol in c
Ogni	Fa in c	cantato	Ogni	Fa in f	cantato
	Mi in \flat	per \flat		Mi in e	per
	Re in a	quadro		Re in d	natura
	Ut in g			Ut in c	
					Ut in f

Bacchio
Gregorio
Marziano

Briennio

Boezio
Aristotele

Pietro d'Abano

Marchetto

Anselmi

¹⁷ Gli ecclesiastici tuttavia testimoniano di molteplici mutazioni dei suoni.¹⁸ Secondo Bacchio la mutazione è l'alterazione dei soggetti, o il trasporto di qualcosa di simile in un luogo differente.¹⁹ E Gregorio disse nei suoi *Moralia* che mutare è passare da una cosa ad un'altra, e non essere stabile in sé stessa: infatti ogni cosa tende ad un'altra per tanti gradi quanti sono i movimenti cui soggiace la sua mutabilità.²⁰ Marziano chiama una mutazione simile *transito*, e questo si intende come variazione della voce in una diversa figura di suono.²¹ Briennio inoltre disse che la mutazione è un cambiamento di un determinato sistema e di ciò che designa una voce.²² Si fa dunque una mutazione di genere quando nel tetracordo diatonico si abbassa di un semitono la corda lychanos o la paranete, trasferendosi in una configurazione cromatica, oppure [quando la si abbassa] di un tono trasferendosi in quella enarmonica, in quanto non accade mai che si trasporti verso l'acuto, come il nostro Boezio spiegò nel quarto libro.²³ E questo volle intenderlo anche Aristotele nei problemi, parte sulla musica, quando disse:²⁴ Ciò che da sensazione di acuto, il più delle volte si trasporta nel grave, ma ciò che da sensazione di grave, non viene trasportato all'acuto.²⁵ Vi è anche un altro concetto di mutazione di voce e suono.²⁶ Quando infatti sono messi in moto e si generano soltanto voci e suoni, sono reputati [appartenenti] al genere degli enti successivi, come l'interprete commentò nel ventisettesimo problema, in quanto la generazione della voce e del suono consiste nel divenire e trasmutarsi di qualcosa.²⁷ Dunque questa introduzione ne segue la mutazione (come) definita da Marchetto.²⁸ Egli infatti disse:²⁹ mutazione è la variazione del nome della voce in altro [nome] per uno stesso suono.³⁰ E appunto le sillabe, assegnate alle loro voci e note, se stanno in uno stesso spazio o linea, si dicono pari per quantità, ma diverse per qualità.³¹ E perciò quando si effettua la mutazione, si trasferisce la qualità di un esacordo nella qualità di un altro, mantenendosi costante la stessa quantità della voce, come viene testimoniato da Anselmi nel terzo libro del suo *De Musica*.³² Chiamo dunque mutazione un alterno spostamento di una voce in un'altra voce, sempre osservando una estensione uniforme.³³ Per voci, intendo le sillabe degli esacordi.³⁴ Dunque, non una voce muta in un'altra voce con il procedere verso l'acuto o verso il grave, bensì una sillaba muta in altra sillaba, e la proprietà (o qualità) in altra proprietà.³⁵ E ciò accade affinché quando pronunciamo soltanto le sillabe in un passaggio che oltrepassa un esacordo [*modulato transitu*], la mutazione avvenga con ordine.³⁶ Del resto le lettere

che si osservano nell'introduttorio, né si trasportano, né si mutano.³⁷ E la sillaba che da sola occupa o una linea o uno spazio non corrisponde al [luogo dove fare] la mutazione.³⁸ Infatti in Γ ut, Are, Bmi e in Ela non si applica mai la mutazione, perché se mai si avesse la necessità che [questa] venga fatta, ripeterai l'ordine pregresso degli esacordi assieme combinati.

³⁹ In Cfaut si hanno due mutazioni, e una esclude l'altra: la prima si ha mutando la sillaba precedente nella seguente, ovvero fa in ut, e si dice mutazione ascendente dall'[esacordo] per \natural quadro a quello naturale, come illustra l'esempio di queste note:



⁴⁰ La seconda mutazione si ha quando eseguendo mutiamo la seconda sillaba nella precedente, ovvero Ut in Fa, e ciò si dice discendendo dall'esacordo naturale a quello per \natural quadro, come qui è evidente:



⁴¹ Si constata infatti che occorre effettuare una mutazione per tre cause: la *prima* affinché le voci, per il procedere della musica sopra e sotto ciascun esacordo, si possano tendere verso l'acuto o dirigere verso il grave; la *seconda* per eseguire un passaggio con esecuzione più soave: spessissimo infatti una diversa qualità delle voci rende non meno dolce il canto quanto la mutata quantità del suono che si intona: la qualità di b molle dedotta al posto della \natural quadra (cosa che gli ambrosiani spesso osservano) suole talvolta rendere più soave l'esecuzione; la *terza* per un passaggio più facile delle figure consonanti, ovvero la quarta e la quinta, disposto nella trasposizione dei toni.⁴² In Dsolre ed in Elami si fanno due mutazioni del tutto simili.⁴³ In Faut hanno origine due mutazioni: la prima si effettua per procedere verso l'acuto mutando la qualità da esacordo naturale a esacordo per b molle, o la prima sillaba nella seconda, ovvero Fa in Ut, com'è indicato dal presente esempio in note:



⁴⁴ La seconda riguarda lo scendere al grave, dall'esacordo per b molle a quello naturale, con la seconda sillaba mutata in prima, ossia Ut in Fa, come da quest'esempio in note si può facilmente comprendere:



⁴⁵ Dal Gsolreut derivano sei mutazioni. La prima si effettua, per il procedere della musica, dalla prima sillaba alla seconda, ovvero dal Sol al Re ascendendo dall'esacordo naturale a quello per b molle, come si comprende da questa composizione:



[es. 31]

⁴⁶ La seconda si effettua al contrario, mutando la seconda sillaba nella prima, ossia Re in Sol discendendo dall'esacordo per b molle a quello naturale, come qui è reso evidente:



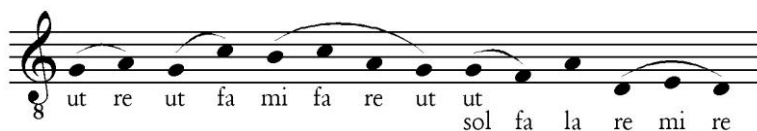
[es. 32]

⁴⁷ La terza mutazione si effettua tramite il cambiamento della prima sillaba nella terza quando lo richiede il procedere verso l'acuto, ovvero [mutando] Sol in Ut dall'esacordo naturale a quello per ♮ quadro, e ciò si osserva in questo esempio:



[es. 33]

⁴⁸ La quarta, al contrario, si effettua quando è richiesto il procedere verso il grave, con il mutare l'Ut in Sol, [passando]dall'esacordo per ♮ quadro a quello naturale, come da qui è chiaro:



[es. 34]

⁴⁹ La quinta mutazione si effettua quando nell'eseguire si muta la seconda sillaba nella terza, ovvero il Re in Ut, a causa dell'ascendere, [passando]dall'esacordo per b molle a quello per ♮ quadro, come qui:



[es. 35]

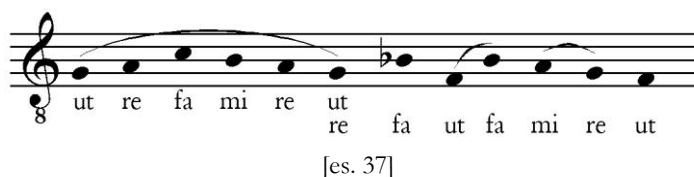
⁵⁰ La sesta si effettua mutando la terza sillaba nella seconda, ovvero Ut in Re, per procedere discendendo dall'esacordo per ♮ duro a quello per b molle, come chiarifica questo esempio:



[es. 36]

⁵¹ Questa sesta mutazione, ossia quella della terza sillaba nella seconda (ut in re) si fa soprattutto osservando il moto verso l'acuto nel primo grado della disgiunzione [tra un esacordo e il seguente], e chiamo dunque questa mutazione irregolare o indiretta,

cosa che questo esempio descrive chiaramente:



mutazione diretta

mutazione
indiretta

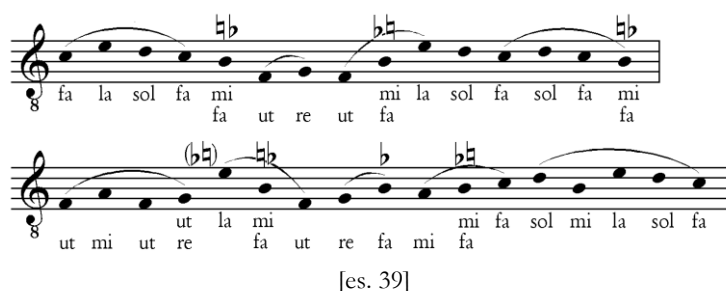
⁵² La mutazione diretta e regolare è quella che va in senso contrario alla precedente e seguente mutazione sullo stesso suono, come, ad esempio quando si fa la prima per ascendere, la seconda per discendere, la terza ascendendo, la quarta discendendo, la quinta ascendendo, la sesta discendendo. ⁵³ La mutazione si dice invece indiretta e irregolare quando effettua un moto similissimo secondo proprietà o qualità alla precedente o seguente mutazione sullo stesso suono, come la sesta ugualmente ascendente che è condotta alla quinta precedente verso l'acuto, si effettua uguale nel moto. ⁵⁴ La mutazione è infatti ascendente quando, dopo aver mutato il nome sulla stessa voce, il primo moto della voce si estende verso l'acuto, ed è discendente quando il primo moto della voce procede verso il grave. ⁵⁵ In Alamire si fanno sei mutazioni, del tutto simili a quelle dedotte per Gsolreut.

⁵⁶ La sesta [mutazione], al contrario, procede irregolarmente e indirettamente, ovvero è uguale alla quinta precedente, che ascende dall'esacordo per \flat duro a quello per \flat molle.



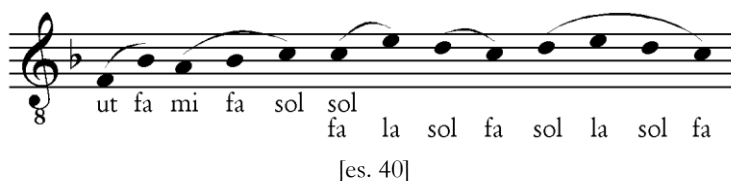
⁵⁷ Tutti ammettono che in $\flat\text{fa}\flat\text{mi}$ non sia possibile effettuare alcuna mutazione, poiché nessuna delle due sillabe appartiene allo stesso suono, sono infatti reciprocamente separate da un semitono maggiore. ⁵⁸ Infatti tanto il $\flat\text{fa}$ ha una distanza di un semitono minore verso l'acuto dal Mi di Alamire, quanto il $\flat\text{mi}$ è di un tono più acuto del Re dello stesso Alamire. ⁵⁹ E che il tono minore superi il semitono di un semitono maggiore, si constata dal fatto che il $\flat\text{mi}$ è più acuto del $\flat\text{fa}$ di un semitono maggiore. ⁶⁰ E ciò perché quando, costretti dalla necessità compiamo la mutazione in $\flat\text{fabmi}$, abbiamo al contempo una mutazione di quantità e di qualità; ho detto di qualità, o proprietà dall'esacordo per \flat molle in quello per \flat duro mutando Fa in Mi per ascendere, o in senso contrario per discendere; e di quantità, ovvero transitando per Fa al Mi da un suono più grave a uno più acuto, per l'intervallo di apotome, o al contrario per Mi verso il Fa discendendo dall'acuto verso il grave ⁶¹ La scuola dei musicisti insegna ad evitare con il maggior zelo possibile un tale passaggio, in quanto difficile ed estremamente dissonante e questo Marchetto e Anselmi lo chiamano permutazione. ⁶² Infatti la mutazione indiretta ed irregolare è stata ritrovata per evitare il passaggio dissonante di una simile permutazione, che è tuttavia necessario compiere se la disposizione delle note lo rende inevitabile, come si constata da questo esempio:

Marchetto
Anselmi



Cos'è la
permutazione

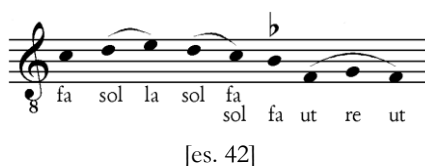
⁶³ Dunque la permutazione è un cambiamento reciproco di qualità e quantità tra loro.⁶⁴ In Csolfaut si effettuano sei mutazioni. ⁶⁵La prima si ha quando eseguendo mutiamo la prima sillaba nella seconda, ossia Sol in Fa, ascendendo dall'esacordo molle a quello duro, come qui:



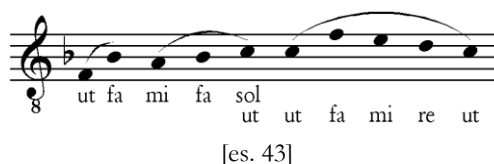
⁶⁶ Questa prima mutazione, inoltre, si fa talvolta in maniera indiretta e irregolare, ovvero discendendo nel primo passaggio mobile per sfuggire la permutazione dissonante ed incongrua sul bfabmi, come viene dimostrato da questa disposizione di note:



⁶⁷ La seconda mutazione si effettua quando eseguendo mutiamo la seconda sillaba nella prima, ovvero il Fa in Sol a causa del discendere dall'esacordo per ♮ quadro a quello per b molle, come si constata da questo esempio



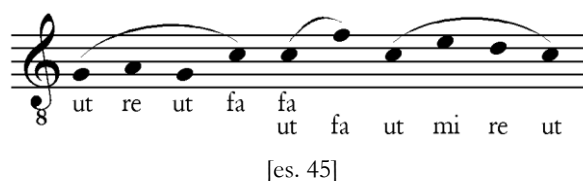
⁶⁸ La terza mutazione si effettua quando eseguendo mutiamo la prima sillaba nella terza, ovvero il Sol in Ut ascendendo dall'esacordo per ♮ quadro a quello naturale, come si vede da questo esempio



⁶⁹ La quarta mutazione si effettua quando eseguendo mutiamo Ut in Sol discendendo dall'esacordo naturale a quello per b molle, come da questo esempio si rende chiaro:

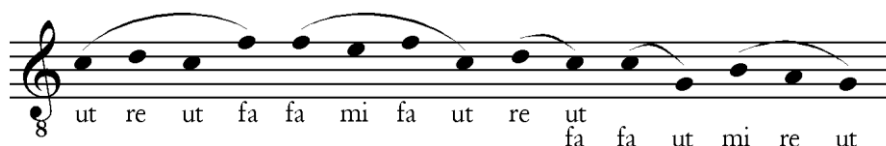


⁷⁰ La quinta mutazione si effettua quando eseguendo mutiamo la seconda sillaba nella terza, ovvero Fa in Ut ascendendo dall'esacordo per ♮ quadro a quello naturale, come da qui si constata:



⁷¹ La sesta ed ultima mutazione si effettua quando eseguendo si muta la terza sillaba

nella seconda, ovvero Ut in Fa discendendo dall'esacordo naturale a quello per H quadro, come si vede da questo esempio:



[es. 46]

⁷² Si possono effettuare in grande numero mutazioni indirette e irregolari, come ciascuno può facilmente esaminare da se stesso.

⁷³ In Dlasolre si realizzano sei mutazioni del tutto simili, due in Elami, e così in Ffaut.

⁷⁴ Ed anche in altre consimili [si possono realizzare] moti che riguardano le mutazioni, facendo corrispondere le singole [sillabe] con le singole loro simili.

⁷⁵ Si aggiunge inoltre che moltiplicare le mutazioni sia cosa da rifuggire quando il procedere della composizione consista in una disposizione conveniente ad un'unica mutazione. Si dice anche che una mutazione si debba proseguire sino al più tardi ed il più a lungo possibile. ⁷⁶ Avviene talvolta un transito disgiunto della mutazione: ossia quando nell'eseguire si effettua un passaggio al di là dell'ordine [dei limiti?] degli esacordi, come l'ascendere o il discendere per sette od otto voci o anche più, cosa che nei canti mensurati si osserva più frequentemente. ⁷⁷ Si potrebbero anche effettuare moltissime mutazioni con le [sillabe] congiunte se si disponesse per gli intervalli di tono di sillabe degli esacordi che dividessero i toni stessi in due semitoni diseguali.

⁷⁸ Ma in quanto ciò è competenza esclusiva del genere cromatico o permisto, questa presente ricerca lo rifiuta, riferendosi soltanto al sistema diatonico di Guido.

La consonanza di diatessaron e le sue specie. Capitolo Quinto

¹ La diatessaron è la consonanza considerata per quattro suoni che delimitano due toni e un semitono minore, che richiede in un unico tetracordo il genere naturale. ² Si conosce che ha tre configurazioni, in quanto ogni intervallo di diatessaron, diapente o diapason ha sempre una specie o figura in meno di quante siano le voci che la compongono e altrettanti intervalli disposti secondo il genere diatonico in modo naturale. ³ È detta infatti diatessaron [che significa] 'per quattro'. ⁴ Quanto a genere è una, ma è molteplice per specie: infatti comprende tre diverse specie o figure (come si è detto) ⁵. La prima procede dal grave all'acuto per gli intervalli di tono, semitono e tono e nei limiti di queste sillabe: Re Mi Fa Sol, ed ha principio in Are, dov'è stabilita la corda prima ed acquisita del sistema perfetto delle quindici corde, e termina in Dsolre. ⁶ Dovunque sarà presente simile modo di procedere, ti sarà sempre divulgata la prima forma di diatessaron. ⁷ Questa forma procede per singoli intervalli distinti nel genere diatonico, o per tono e semitono non composto, o per semitono non composto e tono o per diatessaron non composto, come si percepisce da queste figure:



[es. 47]

⁸ La seconda figura della diatessaron procede dal grave all'acuto per un semitono e due toni contigui, disposti distinti o composti, per queste sillabe: Mi Fa Sol La, e prosegue l'inizio della prima ossia in b mi secondo la disposizione diatonica del primo esacordo. ⁹ E viceversa discende dal grave all'acuto, per due toni; e ovunque vi sia un semitono e simile transito di intervalli si mostra la seconda forma della diatessaron,

che può disporsi per differenti formazioni d'intervalli in questo modo:



[es. 48]

¹⁰ La terza forma della diatessaron si estende dal grave all'acuto per la sequenza diatonica degli esacordi amalgamati insieme dal Cfaut al Ffaut, con queste sillabe: Ut Re Mi Fa , ovvero di tono tono e semitono, e viceversa va dall'acuto al grave per un semitono e due toni. ¹¹ Dunque, una organizzazione per sillabe e intervalli uguale [a questa] riporta sempre la terza forma della diatessaron, che le illustrazioni poste qui sotto indicano con chiarezza potersi estendere anche per diverse disposizioni intervallari:



[es. 49]

¹² Queste tre figure della diatessaron possono essere altresì osservate in ciascuna specie con una mutata posizione delle corde di mezzo, come dimostrerò con chiarezza nel *De harmonia instrumentali* servendomi di una precisissima divisione e indicandone i numeri. ¹³ E qui diamo la dimostrazione in questo modo soltanto con queste sillabe, perché si possa capire ciò che diciamo:



re mi fa sol mi fa sol la ut re mi fa

[es. 50]

La consonanza di Quinta e le sue specie. Capitolo sesto

¹ La diapente è una consonanza di cinque suoni che comprendono tre toni e un semitono minore per quattro intervalli diatonici. ² Sta a significare 'per cinque'. ³ Ha quattro specie, ossia figure differenti, delle quali sappiamo delucidare la posizione dell'intervallo di semitono qui e la errabondo. ⁴ La prima figura del diapente si ottiene dalla prima del diatessaron più un tono verso l'acuto, e mantiene il semitono naturale nel secondo intervallo, procedendo con le sillabe Re Mi Fa Sol, il cui inizio si ha in D sol re e termina in Alamire. ⁵ Un simile procedere di intervalli e di note mostrerà sempre il luogo della prima specie di diapente. ⁶ Esso è comunque riunito anche in diverse disposizioni di intervalli, come qui è evidente:



[es. 51]

⁷ La seconda figura della diapente è composta dalla seconda [figura] della diatessaron ed [in più] un tono verso l'acuto; contiene il semitono nel primo e più grave intervallo e viene fatta passare per queste sillabe: Mi Fa Sol La Mi. ⁸ Il suo punto di partenza si colloca nell'Elami grave e la sua fine nel bmi acuto. ⁹ E inoltre si comprende che una simile disposizione di suoni ed intervalli dimostra sempre

la seconda specie della diapente, la quale può pensarsi anche con disposizioni di intervalli diversi, com'è reso chiaro dagli esempi qui posti:



[es. 52]

¹⁰ La terza figura della diapente è formata da un tritono più un semitono verso l'acuto; ha cucito il semitono nel quarto intervallo, e procede con queste sillabe: Fa Sol La Mi Fa, comincia in Ffaut grave e si dirige verso il Csolfaut in acuto. ¹¹ Ogni modo di procedere di suoni ed intervalli che sia simile a questo presenta una analoga specie di diapente, la quale si può estendere diatonicamente anche con altre disposizioni intervallari, com'è qui evidente:



[es. 53]

¹² La quarta figura della diapente è disposta come la terza della diatessaron più un tono verso l'acuto; e procede dal Gsolreut al Dlasolre con queste sillabe: Ut Re Mi Fa Sol, e possiede il semitono nel terzo intervallo¹³. Dovunque vi sarà una simile sequenza di suoni ed intervalli, vi sarà sempre la quarta specie della diapente, che spesso si distribuisce anche per diverse disposizioni di intervalli, in questo modo:



[es.54]

¹⁴ Si potrà continuare a dimostrare ogni singola figura di diapente e la formula di ciascuna specie, e ciò abbiamo deciso si debba dimostrare con la misura delle corde e l'indicazione dei numeri nel *De harmonia instrumentali*. ¹⁵ Qui dunque riportiamo la [ogni] prima figura della diapente circoscritta rispetto alle altre, per chiarimento della considerazione che ci siamo proposti, nel modo seguente:



[es. 55]

La consonanza di diapason e le sue specie. Capitolo settimo

¹ Diapason è la consonanza di otto suoni disposti secondo il genere diatonico, condotta per cinque toni e due semitoni minori. ² Ha luogo dalla combinazione della diatessaron e della diapente, poiché vi è un termine medio e comune (io lo definisco comune) per la congiunzione, quando si avrà la fine della diatessaron e il principio della diapente o il contrario. ³ È detta infatti diapason [nel significato di] 'attraverso tutte', come a dire quella che regge la melopea (o esecuzione di una melodia) di tutti i suoni distinti. ⁴ Si constata che tutti i suoni distinti sono sette: l'ottavo infatti regge il primo suono, identico a causa della ripetizione, per la qual cosa dico che si definisce

Tolemeo

Bacchio

equisona la consonanza detta Diapason da Tolemeo, tale che sembri realizzare una unione della voce in cui sia espresso uno e lo stesso suono nello stesso momento.⁵ Bacchio affermò che le specie di diapason sono tante quante le forme delle consonanze per le quali esista una completezza di tutta la melodia.⁶ Ve ne sono alcune [divise] secondo la media aritmetica, quando soltanto diatessaron e diapente estreme e la corda media comune siano percosse nello stesso momento in modo che la più grave con la media realizzi la diatessaron, e la media con l'acuta la diapente, cosa propria ai modi collaterali.⁷ Altre si uniscono secondo la media armonica, e ciò accade quando soltanto la corda estrema e la media, percosse nello stesso momento, portano a compimento una diapente tra la grave e la media, e una diatessaron tra la media e l'acuta, cosa che accade con i modi principali o autentici.⁸ Proprio in questo modo tre corde siffatte colpite nello stesso momento danno la prova della consistenza armonica: la ragione di ciò sta nella reciproca concordanza proporzionata delle [corde] estreme e delle differenze nel monocordo, cosa che nel *De Harmonia Instrumentali* sarà esposta più lucidamente.

⁹ Dunque la consonanza di diapason contiene sette figure o specie. Di queste, la prima è formata dalla prima specie della diatessaron condotta da Are a Dsolre, e dalla prima specie della diapente considerata da Dsolre ad Alamire acuta. Si divide nel Dsolre secondo la disposizione aritmetica e contiene cinque toni e due semitoni minori, il primo dei quali è collocato nel secondo passaggio o intervallo considerato diatonicamente, il secondo nel quinto.¹⁰ Un passaggio identico a questo per voci ed intervalli manifesta sempre la prima figura della diapason, che si può estendere anche a diversi intervalli, come qui si constata:



[es. 56]

¹¹ La seconda figura della diapason è formata dalla seconda specie della diatessaron, costituita da b mi grave a Elami grave e dalla seconda specie della diapente, condotta da Elami grave a bmi acuta e si divide nell'ela mi grave secondo la media aritmetica.¹² Inoltre, un uguale procedere di voci e di intervalli conduce in ogni caso alla seconda forma della diapason, che porta il primo semitono nel primo intervallo, il secondo nel quarto, e che si può trasporre anche su differenti intervalli [come] indica la presente disposizione [di note]:



[es. 57]

¹³ La terza figura della diapason è formata dalla terza specie della diatessaron costituita tra Cfaut e Ffaut gravi e la terza specie di diapente, fatta procedere da Ffaut grave a Csolfaut acuta. Reca la divisione nel Ffa ut grave secondo la misurazione aritmetica, contiene il primo semitono nel terzo intervallo, e il secondo nel settimo.¹⁴ Una uguale disposizione di voci ed intervalli dà la prova della terza forma della diapason, che si può disporre anche per intervalli differenti da questi, come qui si constata:



[es. 58]

¹⁵ La quarta figura della diapason si compone della prima specie di diapente condotta da Dsolre ad Alamire acuta ed è costituita dalla prima [specie] di diatessaron da Alamire a Dlasolre. ¹⁶ Si divide armonicamente in Alamire e possiede il primo semitono nel secondo intervallo, e il secondo nel sesto. ¹⁷ Una sequenza identica di suoni e di intervalli produce sempre la quarta forma della diapason, la quale può essere retta anche da differenti intervalli, come qui è palese:



[es. 59]

¹⁸ La quinta figura della diapason è formata dalla seconda specie della diapente condotta da Elami grave a bmi acuta e dalla seconda [specie] della diatessaron che si trova tra bmi ed Elami acute, si divide nella bmi acuta secondo la media armonica, e contiene il primo semitono nel quinto intervallo e il secondo nel quinto ¹⁹. Ogni procedere siffatto di suoni e di intervalli compie sempre [questa] specie di diapason, la quale può contenere anche differenti intervalli:



[es. 60]

²⁰ La sesta figura della diapason è intessuta dalla terza specie della diapente condotta da Ffaut grave a Csolfaut acuta e dalla terza specie della diatessaron [condotta] da Csolfaut a Ffaut acuta. ²¹ Si divide nel Csolfaut secondo la media armonica. ²² Contiene il primo semitono nel quarto intervallo e il secondo nel settimo. ²³ La considerazione di toni e semitoni [disposti] in tal modo darà sempre e dovunque dimostrazione della sesta formula di diapason, che può variare nei suoi intervalli in molteplici maniere, come qui:



[es. 61]

²⁴ La settima e ultima figura della diapason viene immaginata dalla quarta specie della diapente, formata dalla Gsolreut grave alla Dsolre acuta e dalla prima specie della diatessaron condotta da Dlasolre acuta alla Glasolre acuta. ²⁵ Si divide nel Dlasolre secondo la divisione armonica e possiede il primo semitono nel terzo intervallo e il secondo nel sesto. ²⁶ Una simile sequenza di suoni e di intervalli produrrà sempre la settima figura della diapason, e i suoi intervalli mutano secondo diverse forme, come da qui è chiaro:



[es. 62]

I musici antichi

Tolemeo

Ipodorico

Ipofrigio

Ipolidio

Dorico

Frigio

Lidio

Gli ambrosiani

²⁷ È evidente che queste sette figure della diapason sono differenti l'una rispetto all'altra sia per la diversa collocazione dei semitoni sia per la diversità delle formule di diatessaron e diapente: ²⁸ una [possiede] una specie di diapason più acuta di un tono o di un semitono (secondo la sequenza dei suoni distribuita diatonicamente), un'altra [lo possiede] più grave. ²⁹ E ancora per ciascuna figura di diapason, mantenuti fissi i suoni estremi, le restanti sue formule possono risultare di differenti dimensioni intervallari, cosa che si osserva chiaramente nel *De Harmonia Instrumentali*. ³⁰ Queste formule di diapason furono definite *constitutiones* dagli antichi, come se il pieno corpo della melodia che consiste nella riunione delle consonanze costituisse in un certo modo ciascuna specie. ³¹ Tolemeo infatti, per il fatto che le chiamarono anche modi [ciascuno] distinto con un proprio nome, per completare il totale del sistema perfettissimo delle quindici corde aggiunse verso l'acuto a queste formule un ottavo modo che nominò ipermisolidio come a dire sopra il misolidio) e non [lo pose] sopra la prima specie di diapason, bensì distante un intero intervallo. ³² Tutti questi e le loro qualità affettive le spiegheremo con esattezza nel *De Harmonia Instrumentali*. ³³ Si voglia gradire che io qui enumeri i loro nomi. ³⁴ La prima specie di diapason che abbiamo condotto da Are grave ad Alamire acuta, che ha divisione in Dsolre si disse ipodorico, come a dire servitore del dorico, ovvero plagale o sottomesso al dorico, a causa del suo tetracordo volto verso il grave a partire dalla corda mediana che la Chiesa chiama finale. ³⁵ La seconda [specie] si denomina ipofrigio, come a dire 'al di sotto del frigio', condotta da bmi grave a bmi acuta, e divisa dalla sua propria finale ovvero Elami grave. ³⁶ La terza specie di diapason venne chiamata ipolidio, come a dire 'al di sotto del lidio' poiché rovescia in senso contrario il tetracordo acuto del modo lidio. ³⁷ Si fa procedere questo modo da Cfaut grave a Csolfaut acuto, la sua finale secondo la media aritmetica è Ffaut grave. ³⁸ La quarta specie della diapason è condotta da Dsolre grave a Dsolre acuta ed è divisa armonicamente nella sua confinale, ovvero Alamire acuta. ³⁹ Fu chiamata 'dorico' da coloro che per la prima volta istituirono una tale specie di melodia, o come vogliono alcuni, da coloro che essa avrebbe diletto in grande misura. ⁴⁰ La quinta specie di diapason, che abbiamo condotto da Elami grave a Elami acuta ed è divisa armonicamente nel b mi acuta, la sua confinale, fu chiamata frigio, la cui modulazione si dice l'abbiano inventata e abbondantemente praticata i Frigi. ⁴¹ La sesta specie di diapason, che abbiamo disposto tra Ffaut grave e Ffaut acuta ed è divisa armonicamente in Csolfaut, la sua confinale, fu denominata lidio, in quanto questo popolo si è assai diletto del suo andamento melodico. ⁴² Questi tre celeberrimi modi, dorico frigio e lidio, l'autorità degli antichi li ha tenuti in grande pregio, come quelli più adatti ai più veementi affetti dell'animo. ⁴³ È per questo che vengono chiamati principali e autentici. ⁴⁴ I loro collaterali, poiché rendono più placidi gli affetti dell'animo sono detti plagali e loro accompagnatori. ⁴⁵ Sono detti collaterali poiché procedono per lati uguali, cioè secondo le specie di diatessaron e diapente, ovvero dalla rotazione del solo lato superiore, [quello] di diatessaron, portato verso l'acuto. ⁴⁶ Spiegherò più diffusamente le loro concordanze naturali e i loro autori nel *De harmonia instrumentali*. ⁴⁷ La settima specie di diapason viene condotta da Gsolreut grave e Gsolreut acuta, e viene divisa armonicamente in Dlasolre. ⁴⁸ Viene denominata misolidio, come se fosse 'misto lidio'. ⁴⁹ Moltissime volte infatti un'esecuzione viene resa più soave dallo scambio alterno delle costruzioni scalari del lidio e del misolidio, cosa che i nostri cantori ambrosiani rispettano spessissimo

nei modi ecclesiastici, quando sono soliti eseguire il quinto e il settimo [modo] con una commutazione della qualità di \sharp duro in quella di b molle, come se [questi] fossero commisti nelle specie di diapente e di diatessaron.⁵⁰ Tolemeo, come si è detto istituì quella specie di diapason che si denomina misolidio, la quale supera le sette differenti tra loro.⁵¹ È condotta da mese [La 2] a netenhyperboleon [La 3] e ha la sua divisione armonica in paranetiediezeugmenon [Re 3].⁵² L'autorità della Chiesa distinse in quattro *maneriae* gli otto modi, chiamati anche toni, come se si dicesse che sono tratti dai toni e le loro parti, ossia i semitoni; altri li chiamano tropi, a causa della accidentale conversione di uno in un altro, ottenuta dall'allargamento verso l'acuto o dal restringimento verso il grave [delle proporzioni] del tono e del semitono, o a causa dell'alterna commistione delle specie di diapente e diatessaron.⁵³ Dunque la prima *maneria* fu detta protus, la seconda deuterus, la terza tritus, la quarta tetrardus, conferendo a ciascuno di questi [proprie] diapason e diatessaron.⁵⁴ In tal modo il protus rispetta i limiti e i termini del dorico e dell'ipodorico, come in moltissime composizioni sacre si vede compiutamente, ad esempio nel saluto alla Vergine per la quaresima *Salve Regina*.⁵⁵ Il deuterus [rispetta quelli] del frigio e dell'ipofrigio, il tritus quelli del lidio e ipolidio, il tetrardus quelli del misolidio e del suo correlato, che per il tetracordo riportato sotto la diapente, a similitudine degli altri possiamo denominare ipomisolidio.⁵⁶ Coloro che sono vissuti in seguito divisero queste stesse *maneriae* in modo tale da non divergere dall'ordine dell'autorità degli antichi.⁵⁷ Infatti il protus, che è il dorico, lo posero come primo, l'ipodorico per secondo, il deuterus lo dicono terzo, ed anche frigio, l'ipofrigio per quarto, il tritus per quinto, detto anche lidio, il sesto è l'ipolidio, mentre il tetrardus è il misolidio, ovvero il settimo nell'ordine.⁵⁸ All'ottavo non fu accordato un proprio nome, comunque sia, ad imitazione degli altri, (come si è detto) lo chiamerò ipomisolidio.⁵⁹ Così dunque gli ecclesiastici vissuti in tempi seguenti hanno numerato questi gruppi di due e due.⁶⁰ Così come l'unità è il primo numero dispari, i primi dei gruppi di due abbiano nome di dispari ed autentici, ovvero principali; i secondi del gruppo di due, quelli pari, [abbiano il nome di] pari e collaterali, ovvero loro accompagnatori.⁶¹ Di questi mettono in sequenza così il notissimo ordine: il primo è dispari e autentico, il secondo è pari e suo plagale. Il terzo è dispari e autentico, il quarto è pari ed è il suo plagale. Il quinto è dispari e autentico, il sesto pari ed è suo plagale. Il settimo è dispari e autentico, l'ottavo e ultimo è pari ed è il suo sottoposto.⁶² Il modo inteso in questo senso è, secondo Guido, la regola che, grazie a come procede verso l'acuto o verso il grave, giudica al suo fine ogni costruzione melodica scritta e riconoscibile. Ma ora devo trattare di essi e dei loro accidenti per ciascuno.

Cosa sia il modo
Secondo Guido

I diversi accidenti dei modi e la formazione del primo modo. Capitolo ottavo.

¹ La disposizione di suoni del primo modo è formata dalla prima specie di diapente disposta tra Dsolre e Alamire, e la prima [specie] di diatessaron [disposta] tra Alamire e Dlasolre acuta; questa è nell'ordine la quarta forma di diapason, nella quale abbiamo collocato il dorico.² Termina regolarmente in Dsolre, dove com'è noto la sua diapente trova inizio.³ Anche per le formazioni scalari dei restanti modi si stabilì ordinatamente che gli inizi delle proprie diapenti fossero uguali alle loro terminazioni.⁴ Giacché la voce umana portata all'acuto si affatica più che nel grave, ed infatti portata verso il grave si rende più vicina alla quiete, dunque si considerò di dover scegliere quattro corde finali dei modi nell'ordine delle voci gravi, e furono quelle con le quali sussistesse convenientemente un tetracordo congiunto nel grave di ciascun modo plagale.⁵ Gli ecclesiastici della chiesa romana e ambrosiana scendono di un tono sotto la finale di ciascuna estensione autentica per un intervallo di tono, come se oltre le principali note della diapason risuonasse anche questa nona, un tono di dimensione

Gli ecclesiastici
romani e
ambrosiani

I gregoriani
Gli ambrosiani

La distinzione
Guido

Il neuma

sesquiottava.⁶ Questa si accorda naturalmente e diatonicamente con i tre [modi] autentici primo, terzo e settimo, tuttavia con il quinto modo mostra un transito diatonico di suoni dissonante.⁷ Infatti al di sotto della sua corda finale, ovvero del Ffaut grave, un semitono procede naturalmente da esso andando al grave e per questa ragione nessuno afferma che la nota tra Dsolre ed Elami gravi sia da abbassare, in modo che disti verso il grave di un semitono maggiore.⁸ Noi tuttavia, [poiché] procediamo diatonicamente, stimiamo che la disposizione naturale delle voci nel sistema degli esacordi sia da sconvolgere il meno possibile, soprattutto con otto consonanze della diapason, voci distribuite secondo la proporzione dupla per cinque sesquiottavi [cinque toni] e due semitoni minori.⁹ Per questa ragione stimo non necessaria, anzi superflua, questa aggiunta inferiore di una voce come fosse congruente alla scala della diapason, tuttavia è da approvare secondo l'autorità della Chiesa.¹⁰ Le composizioni nel primo modo spesso conseguono i loro inizi regolari in Cfaut per così dire in modo superfluo, e in Dsolre, in Ffaut, in Gsolre ut gravi e in Alamire acuta per così dire quelle naturali e compiute.¹¹ [Gli inizi] commisti sono in Gsolre ut gravi, ma miste e superflue in Are e Bmi gravi.¹² Un modo si dice commisto, se autentico, quando in esso le specie si dispongono come un altro rispetto [a quelle] del suo collaterale.¹³ Se invece è plagale, si dice commisto quando contiene le specie dotate degli stessi suoni di un altro rispetto [a quelle] del suo principale e dispari.¹⁴ Si dice misto se, quando è autentico, o attinge all'intero tetracordo più grave del suo plagale, o solo a due note di esso.¹⁵ Modo imperfetto è [quello] autentico o plagale che non porta a termine la propria figura di diapason, mancando dal lato della diapente o da quello della diatessaron, o da entrambi.¹⁶ Questo si dice in senso proprio 'diminuito'.¹⁷ Un modo si ritiene più che perfetto o superfluo quando, se autentico, riprende verso l'acuto una sola nota o due condotte in modo diatonico oltre la diapason.¹⁸ Quando fosse plagale, allora lo supera verso il grave.¹⁹ Vi sono anche coloro che definiscono irregolari gli andamenti melodici di ciascun modo quando terminano nella loro corda confinale.²⁰ Vi sono infatti quattro corde confinali, secondo il raggruppamento degli otto modi.²¹ In qualsiasi *maneria* la corda confinale è il suono con il quale termina all'acuto la formula della diapente.²² Questa confinale dista di un pieno intervallo di diapente dalla finale di ciascun modo.²³ Infatti il primo e il secondo modo terminano in modo regolare in Dlasolre, in modo irregolare in Ala mi re; il terzo e il quarto terminano in modo regolare in Elami grave, in modo irregolare in b mi acuta, il quinto e il sesto terminano in modo regolare in Ffaut grave, in modo irregolare in Csolfaut acuta; il settimo e l'ottavo terminano in modo regolare in Gsolreut grave, in modo irregolare in Dlasolre acuta.²⁴ Anche se nelle antifone, nei graduali ed in altre composizioni gregoriane raramente si termina con la confinale, si dice sempre che queste terminano in modo regolare.²⁵ Gli ambrosiani tuttavia fanno più spesso concludere il settimo modo nella sua confinale, e raramente [anche] l'ottavo.²⁶ Si può inoltre rappresentarsi ciascun modo nell'introduttorio [come principiante] su ogni *locus* ed esteso secondo i suoi lati o specie secondo il criterio noto, disposizione che, al di là di quella naturale e primaria, possiamo chiamare sequenza *ficta* o acquisita.²⁷ Per tali composizioni si deve anche valutare la distinzione nei modi, che Guido volle [così] intendere: si esegua continuamente quanto [è scritto] in qualsivoglia canto fino al momento in cui la voce si riposi.²⁸ Questo è reso chiaramente dai neumi.²⁹ Un neuma è un raggruppamento di suoni, ossia di note, da eseguirsi opportunamente con un'unica presa di fiato.³⁰ Il greco 'neuma' si è soliti tradurlo in latino con 'cenno, segno'.³¹ I notatori infatti scrivono nelle antifone, nei responsori notturni e nei graduali una linea dritta nello stesso modo di una pausa conclusiva delle composizioni che prende tutti gli intervalli delle linee e che divide le sezioni, la quale accenna alla voce che deve respirare.³² E non si deve prendere il fiato prima dell'ultima sillaba di qualsivoglia testo, se non vi siano molte note collegate ad

Opinione di
Guido

Gregorio

Ambrogio

una sola sillaba, allora, perché è la necessità a richiederlo, il cantore potrà prendere fiato dopo la penultima sillaba del testo.³³ Inoltre, Le sezioni devono compiersi e terminare spesso e più convenientemente, secondo Guido, dove il modo nel quale saranno può regolarmente avere inizio³⁴. È poi ammirevole (non per abusare di ciò che ha scritto lo stesso Guido) che nei responsori notturni il santissimo pontefice Gregorio sembri esortarci a prestare attenzione all'essere assonnati pesantemente e negligenemente; nelle antifone risuona con semplicità e soavemente.³⁵ Negli introiti acclama come una voce di banditore e ci convoca all'ufficio, negli alleluia e nei poemi che gli ambrosiani destinavano alla melodia sembra gioire soavemente del giubilo divino, ma nei *tractus* e nei gradualì si nota incedere semplicemente, in modo prolungato e con voce contenuta.³⁶ Negli offertori e nelle comunioni esprime quanto sia stato potente negli affetti in tali composizioni.³⁷ In esse vi è infatti ogni tipo di elevazione, abbassamento, estensione, raddoppiamento e diletto soave per i conoscitori di questa disciplina e refrigerio alle fatiche per chi [la] apprende, un'ordine ammirevole e assai differente dagli stili degli altri compositori.³⁸ Egli non solo introdusse l'arte della musica, ma è noto come abbia apportato a questa disciplina autorità e argomenti.³⁹ Le parole di Guido in persona testimoniano come Sant'Ambrogio abbia ricercato la sola dolcezza della melodia in maniera mirabile, e come moltissimi altri, a seconda di quanto ricevettero dal Signore, abbiano incrementato con diversi doni la sua stanza del tesoro.

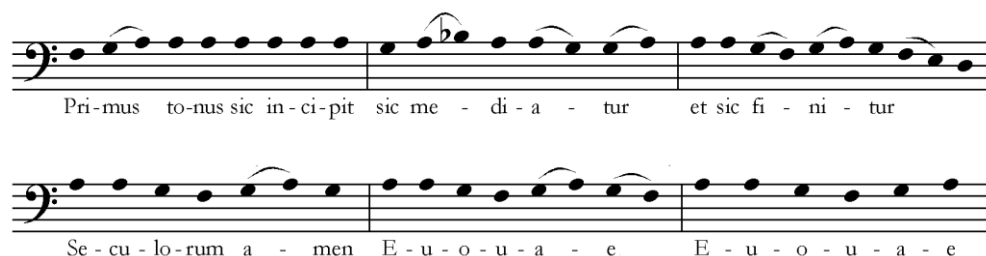
⁴⁰ Il seguente esempio illustra una composizione sacra del primo modo:



[es. 63]

⁴¹ Quando dopo la recitazione dell'antifona si vuole eseguire una salmodia gregoriana del primo modo (questo è infatti ciò che si fa), tale antifona del primo modo richiede una salmodia che sia nel medesimo, e ciò vale anche per gli altri modi, si inizierà la melodia del salmo nella terza nota sopra la finale dell'antifona, procedendo con queste sillabe: fa, sol, la.⁴² Le salmodie si mediano in varie maniere, e terminano differentemente secondo le note del loro *Seculorum amen* o 'Euouae'. Infatti 'Euouae' non significa altro se non *seculorum amen*: sono state raccolte le [sole] vocali per brevità.

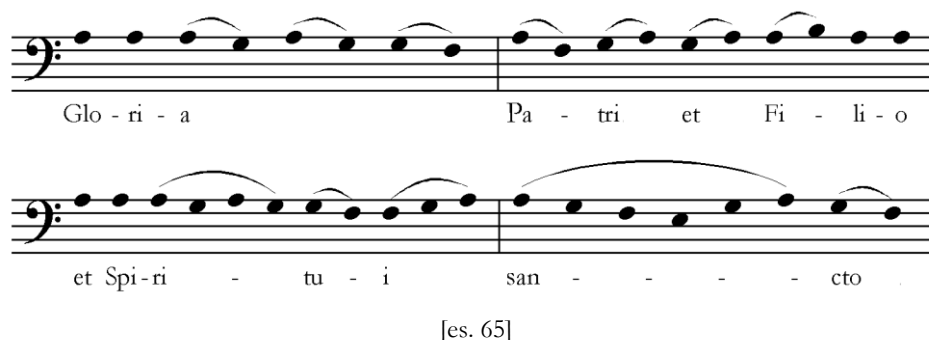
⁴³ Dunque la salmodia gregoriana procede in questo modo:



[es. 64]

⁴⁴ I *versus* sono da assegnare al modo al quale si attribuiscono i gradualì, gli alleluia e i responsori.⁴⁵ Si avrà dunque l'*Euouae* alla fine dell'antifona, così come si ha il principio dei *versus* alla precedente fine dei suoi cantici.⁴⁶ Ciò perché quando un cantico è nel modo autentico, il suo versetto lo seguirà e viceversa, anche se spesso il versetto di una composizione in un modo plagale attinge le specie di un modo autentico e viceversa. Verranno comunque considerati entrambi di una sola *maniera*.⁴⁷

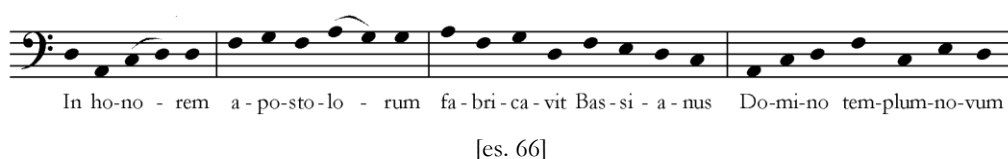
Il principio di un *Enouae* del primo modo dista dalla corda finale dell'antifona che lo precede di un intervallo di diapente verso l'acuto.⁴⁸ I cantori gregoriani sono soliti scegliere dai *versus* dei responsori notturni del primo modo alcune note necessarie, con le quali eseguono più che decorosamente il *Gloria patri et Filio et Spiritui Sancto* quando ce n'è bisogno, in questo modo:



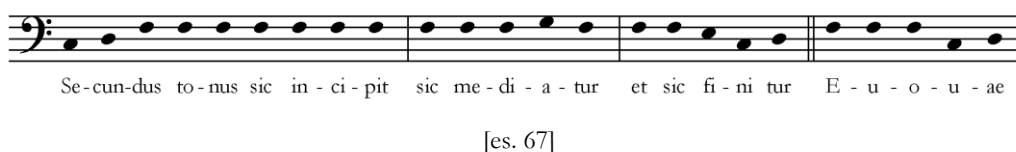
La formazione del secondo modo. Capitolo nono

¹ La disposizione dei suoni del secondo modo è formata da quella prima figura comune della diapente che appartiene anche al primo [modo], e dalla prima specie della diatessaron che sta tra Aree Dsolre.² Questa è la figura della diapason che abbiamo posto per prima nell'ordine, tra Are e Alamire acuta ed è attribuita all'ipodórico.³ Chiamo specie comune quella che rimane invariata in qualsivoglia autentico e nel suo plagale ed è considerata nelle stesse corde.⁴ Per la qual cosa si osserva che la diatessaron nell'autentico e nel suo collaterale non è specie comune, come afferma Marchetto, poiché in un autentico occupa il posto più acuto, nel plagale il più grave.⁵ Infatti sappiamo che la diatessaron è collocata in quello sotto la diapente, nell'altro sopra la diapente.⁶ Il secondo modo può avere inizio su cinque corde: Are, Cfaut, Dsolre, Elami, e Ffaut gravi.⁷ Con un eccesso o superfluità può (benchè raramente) trovare principio nella Γ ut.⁸ Riceve comunque il proprio termine secondo le regole in Dsolre. Questo esempio da dimostrazione della sua formula:

Marchetto

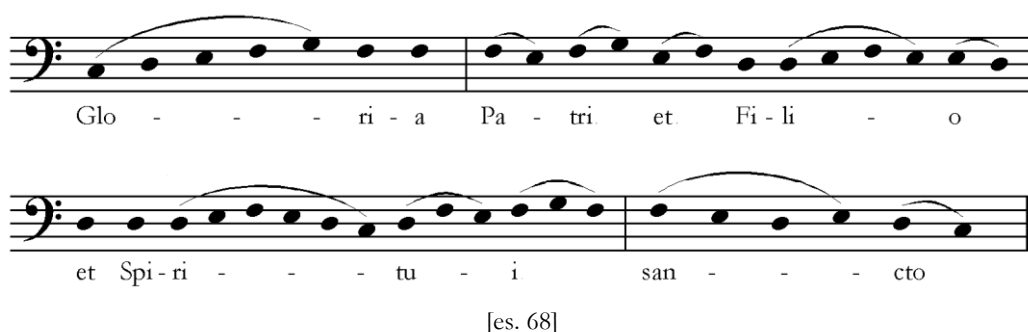


⁹ Molti sono dell'opinione che i modi plagali [possano] raggiungere una sola nota in acuto sopra la diapente (con il permesso della Chiesa).¹⁰ Quando dunque l'antifona termina in Dsolre, e il suo *Seculorum* ha ugualmente inizio in Ffaut grave, sarà giudicato [essere] secondo la norma del secondo modo.¹¹ L'inizio della sua salmodia principia più grave di una nota rispetto al tono finale, e procede con queste note: Ut, Re, Fa, come mostra il seguente esempio:



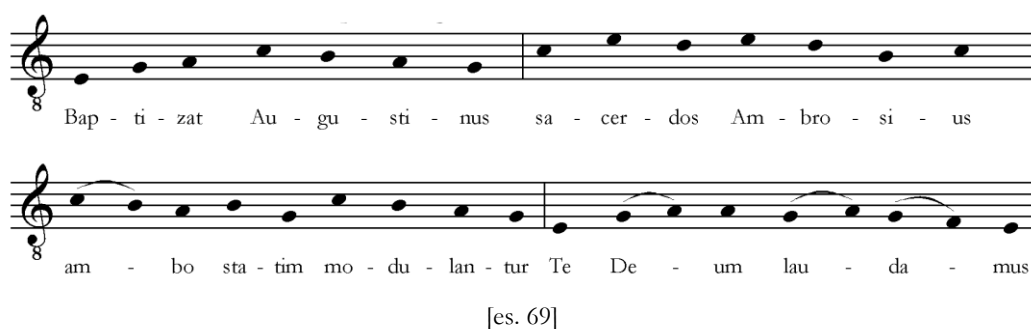
¹² I versetti finali dei responsori notturni in questo secondo modo sono soliti anch'essi procedere, secondo la loro propria melodia, abbassati di un grado sotto la

corda finale del cantico precedente con queste note: Ut, Re, Mi, Fa.¹⁴ Si è soliti estrarre dai loro andamenti melodici le note con le quali si canta nel modo più opportuno *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto* in questo modo:



La formazione del terzo modo. Capitolo decimo

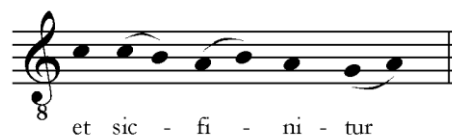
¹ La disposizione dei suoni del terzo modo è formata dalla seconda specie della diapente condotta da Elami grave a bmi acuta e dalla seconda specie della diatessaron considerata da bmi acuta a Elami acuta.² Questa è la quinta figura della diapason che abbiamo chiamato frigio.³ Per questo modo si hanno quattro modi di iniziare: in Elami, Ffaut, Gsolreut gravi e Csolfaut acuta.⁴ La sua corda finale è l'Elami grave.⁵ Alla sua combinazione spetta questa formula:



I gregoriani

Gli ambrosiani

⁶ L'*Enouae* del terzo modo (secondo i cantori gregoriani) inizia in Csolfaut, ovvero nel sesto [suono] sopra la finale dell'antifona, dove termina il tetracordo preso come principio della salmodia.⁷ I cantori ambrosiani, procedendo con [più] soavità, disposero il principio dell'*Enouae* del terzo modo nella quinta [nota] sopra la corda finale dell'antifona, quella in cui termina la sua figura della diapente, in quanto secondo la divisione armonica è più soave, come negli altri modi autentici.⁸ La salmodia gregoriana di tale modo si inizia nella terza sopra la finale dell'antifona, procedendo con le note Ut, Re, Fa.⁹ Questo gregge [di note] descrive il suo punto medio e come termina:



[es. 70]

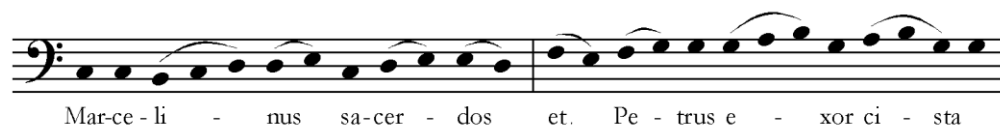
¹⁰ ugualmente anche nei versi del responsorio sta un giusto procedere per cantare *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, estratto con queste note:



[es. 71]

La formula del quarto modo. Capitolo undicesimo

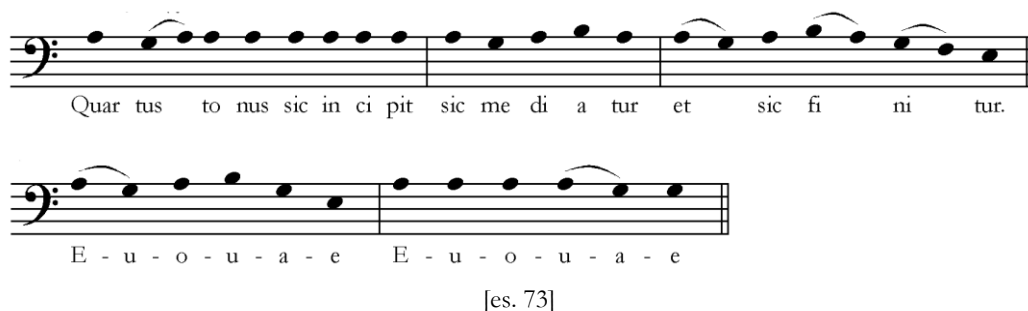
¹ La disposizione dei suoni del quarto modo è formata dalla seconda specie della diapente, che abbiamo assegnato al terzo modo, e dalla seconda figura della diatessaron condotta da b mi grave a Elami grave. ² È la seconda nell'ordine delle specie di diapason, ed è condotta da bmi grave a bmi acuta ed è detta ipofrigio. ³ Il quarto modo possiede sei note da cui iniziare, ovvero Cfaut, Dsolre, Elami, Ffaut, Gsolreut gravi ed Alamire acuta. ⁴ Termina secondo la regola in Elami grave, come presenta l'esempio seguente:



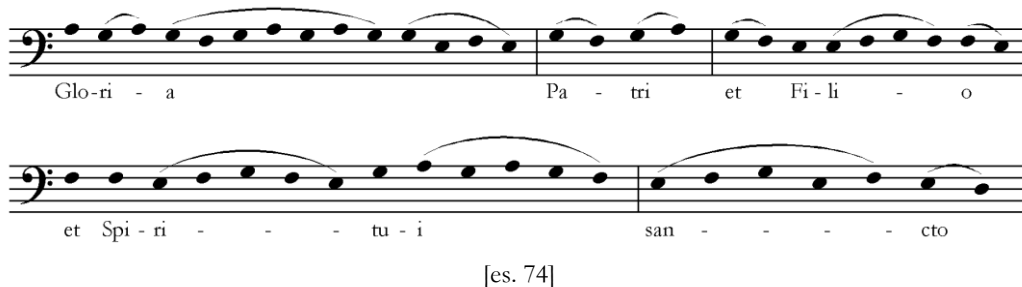
[es. 72]

⁵ Il quarto modo termina assai spesso in A la mi re acuta, procedendo secondo le specie acquisite. Ad esso si accorda infatti la seconda figura della diapente, condotta

da Alamire a Elami acuta secondo la qualità di b molle, ossia da Mese [La 2] a Netendiezeugmenon [Mi 3] procedendo attraverso il tetracordo sinemenon.⁶ La seconda forma della diatessaron che si confà al quarto modo acquisito è la sequenza dall'E la mi grave all'A la mi re regolare, cioè la finale, ovvero da Hypatemeson [Mi 2] a Mese [La 2].⁷ Ogni *Enouae* del quarto modo inizia nella quarta corda sopra la finale della precedente antifona, e la sua salmodia riprende quello stesso suono, procedendo con le note La, Sol, La, come si osserva da ciò che ho posto:

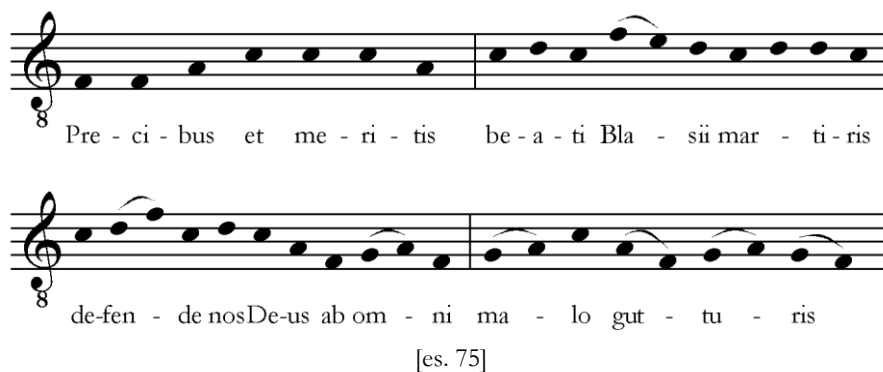


⁸ Se il versetto del responsorio concluso con un Elami grave inizierà in Alamire acuta, o nella quarta sopra la finale del cantico precedente, sarà del quarto modo.⁹ Quando il responsorio terminerà in Alamire acuta e il principio del verso sarà in Dlasolre, procedendo secondo la qualità di b molle, sarà del quarto modo acquisito, il cui naturale andamento melodico procede per queste note:

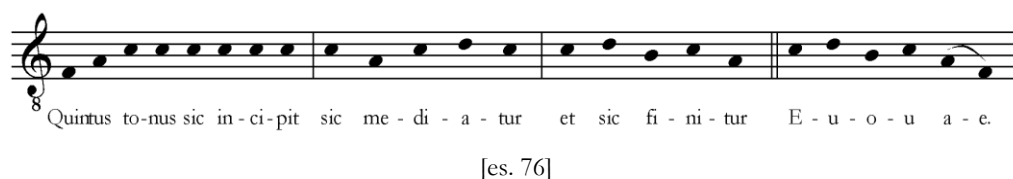


La formazione del quinto modo. Capitolo dodicesimo.

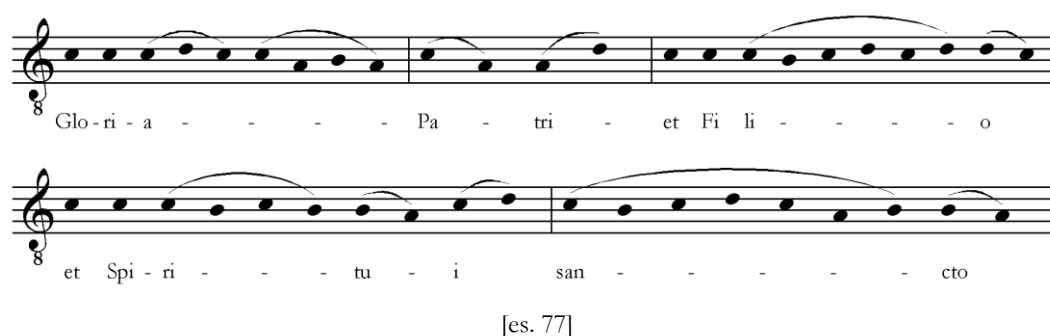
¹ La disposizione dei suoni del quinto modo è formata dalla terza specie della diapente, condotta da Ffaut grave a Csolfaut acuto e dalla terza specie della diatessaron, che si ha da Csolfaut a Ffaut acuto.² Questa è nell'ordine la sesta forma di diapason chiamata lidio.³ Al quinto modo spettano quattro principi: Ffaut e Gsolreut gravi, Alamire e Csolfaut acuti, e termina in modo regolare in Ffa ut grave, come si nota in questo esempio:



⁴ L'*Enouae* del quinto modo inizia in Csolfaut, ovvero nella quinta sopra la corda finale dell'antifona, e la sua salmodia, che è in unisono con la finale, procede per le note fa, la, fa, come è indicato in questo passaggio:

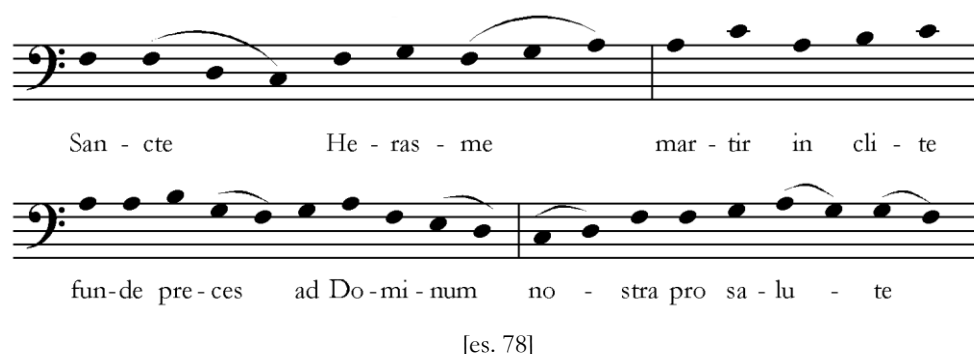


⁵ I versetti che hanno inizio in Csolfaut, i cui responsori termineranno in Ffaut grave, si assegneranno al quinto modo. ⁶ La loro melodia per il *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto* procede come segue:

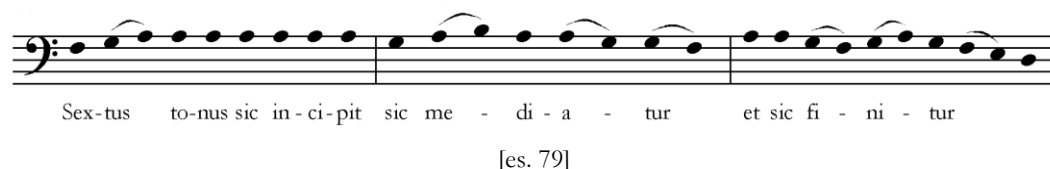


La formazione del sesto modo. Capitolo tredicesimo

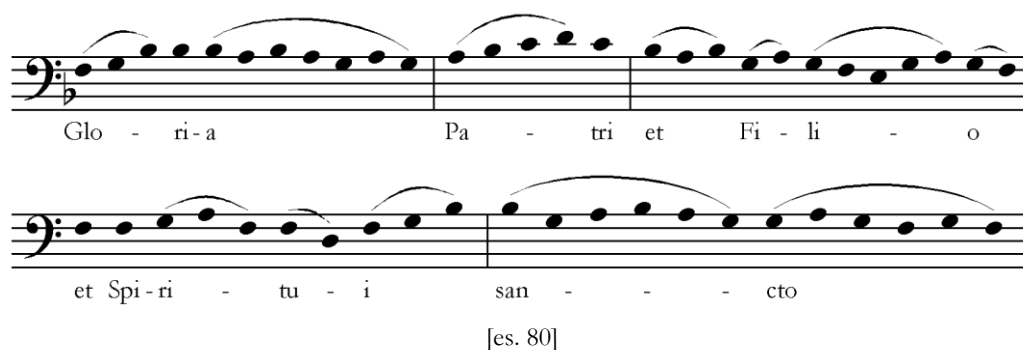
¹ La disposizione dei suoni del sesto modo è formata dalla terza specie della diapente, attribuita anche al quinto modo, e dalla terza specie della diatessaron condotta da Cfaut grave a Ffaut grave. ² Questa è la terza figura della diapason, disposta tra Cfaut grave e Csolfaut acuta chiamata anche ipolidio. ³ Gli sono attribuite quattro note iniziali proprie, ovvero Cfaut, Dsolre, Ffaut gravi e Alamire acuta e termina regolarmente in Ffaut grave. Il suo andamento melodico si osserva in questa composizione:



⁴ Quando dunque l'antifona terminerà in Ffaut grave ed il suo *Enouae* principierà con la terza sopra la finale, ossia in Alamire acuta, è da considerarsi del sesto modo. ⁵ La sua salmodia inizia con lo stesso suono, procedendo per le sillabe Fa, Sol, La, come qui:

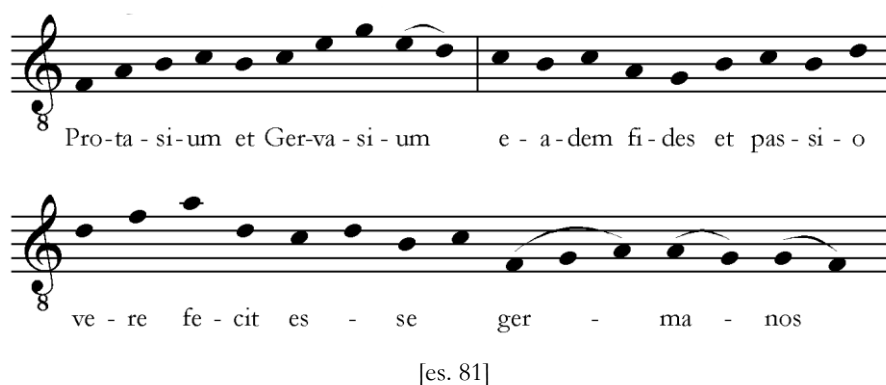


⁶ Ugualmente anche i versetti dei responsori del sesto modo iniziano in Alamire, che è la terza corda sopra la finale del cantico precedente. Da essi si ricavano le note più adatte per cantare il *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, in questa maniera:

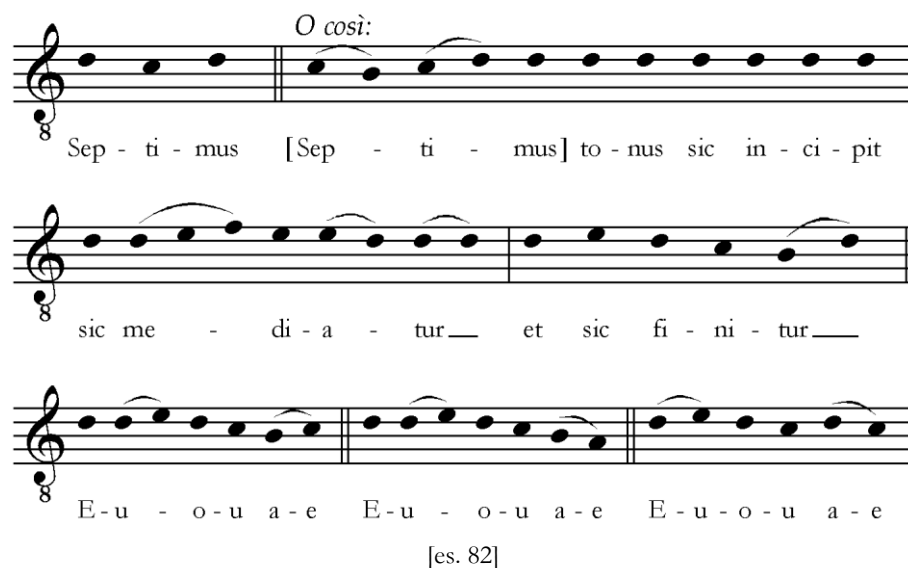


La formula del settimo modo. Capitolo quattordicesimo

¹ La disposizione dei suoni del settimo modo è formata dalla quarta specie della diapente, condotta da Gsolreut grave a Dlasolre acuta, e dalla prima figura della diatessaron realizzata da Dlasolre a Gsolreut acuta. ² Questa è la settima figura della Diapason che abbiamo ordinato tra Gsolreut grave e Gsolreut acuta ed è detta misolidio. ³ Il settimo modo possiede cinque note d'inizio legittime, ossia Gsolreut grave, Alamire, bmi, Csolfaut e Dlasolre acuti e anche un solo Ffaut grave secondo l'abbassamento al grave concesso dalla chiesa. Termina secondo le regole in Gsolreut grave, come è scritto in ciò che qui pongo:

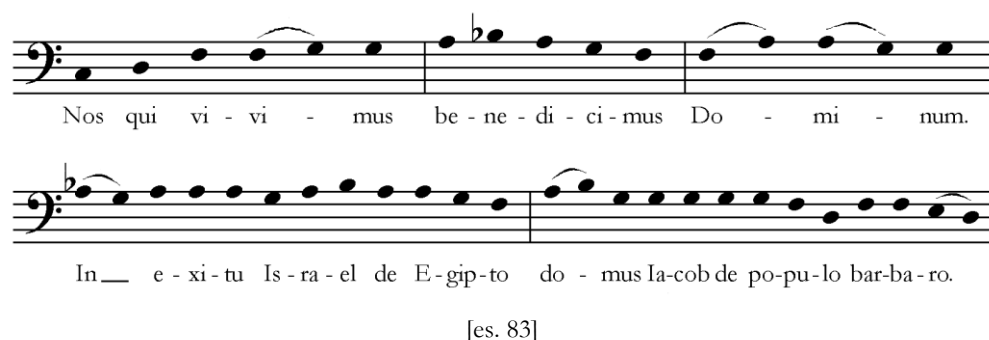


⁴ Un *Enouae* che inizi in Dlasolre la cui antifona termini in Gsolreut grave si è soliti assegnarlo al settimo modo. ⁵ Gli antichi iniziavano la sua salmodia nella quinta sopra la corda finale dell'antifona, procedendo con le note Sol, Fa, Sol. ⁶ Chi è venuto dopo di loro pratica spesso un inizio con la quarta sopra la finale per una tale salmodia, cantando con le sillabe Fa, Mi, Fa, Sol, come qui si constata:



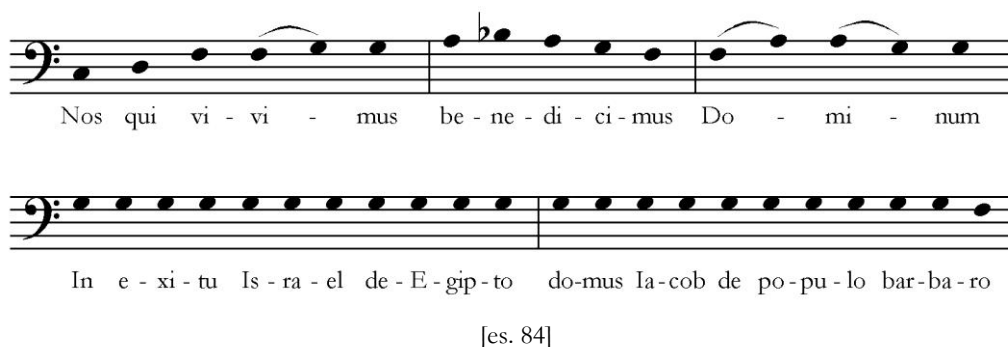
Gregoriani

⁷ Vi sono anche altre conclusioni per questa salmodia del settimo modo, che si scopriranno scritte nell'antifonario. ⁸ Vi è anche un'altra salmodia del settimo modo, cui si attengono i cantori gregoriani, sull'antifona *Nos qui vivimus benedicimus Dominum*, che termina nella confinale quando è disposta nella scala acquisita ed è abbassata di un solo grado nella parte acuta, come si percepisce nel presente esempio:



Ambrosiani

⁹ Questa salmodia mantiene all'inizio un andamento melodico uguale a [quello] del quarto modo, alla metà con [quello] del sesto, poiché nell'antifona è mescolata con lei quella sua propria specie di diatessaron, s'intenda la terza, e nella parte finale gli ambrosiani, se l'antifona prosegue con le stesse note e chiavi, eseguono un altro andamento melodico di questa salmodia. ¹⁰ Iniziano infatti con la corda confinale dell'antifona, ovvero in Gsolreut grave, in cui termina nella parte acuta la sua figura di diapente, e a ciò si attengono anche per gli altri modi autentici, in questo modo:



¹¹ Un antichissimo antifonario mi rese evidente che in principio questa antifona fu

condotta da sant’Ambrogio nelle note proprie del settimo modo, dove dimostra sia la settima figura della diapason sia il misolidio, ossia che avesse il suo termine in Gsolreut grave e la sua propria confinale in Dlasolre (cosa che stabilì spessissimo nei modi autentici), come si può notare in questo passo:

Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - num

In e - xi - tu Is - ra - el ex E - gip - to domus Ia - cob de po - pu - lo bar - ba - ro

[es. 85]

¹² Diamo lo stesso giudizio per l’antifona *Nomini tuo da gloriam Domine*, che noi cantori ambrosiani eseguiamo *alternatim* con il salmo *In exitu israel ex Egypto* nei vesperi domenicali. ¹³ Assai spesso inoltre i nostri ambrosiani assegnano al modo autentico antifone più brevi, le cui note ascendono di soli due gradi dalla nota finale:

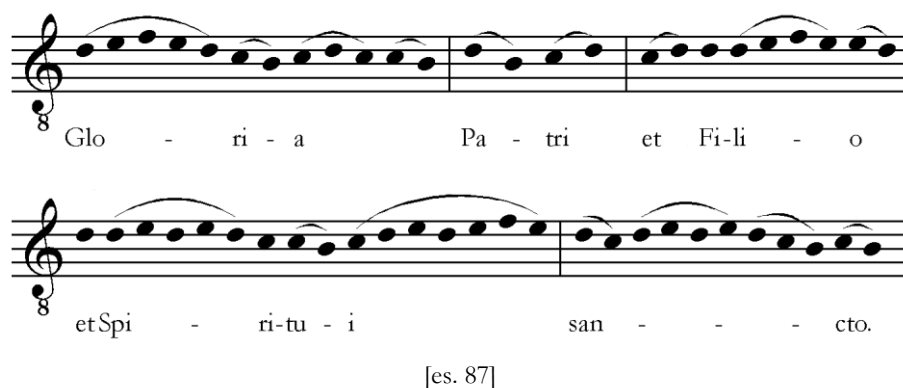
U - bi cha - ri - tas et a - mor i - bi De - us est

Ec - ce quam bonum et quam io - cun - dum ha - bi - ta - re fra - tres in u - num

[es. 86]

¹⁴ Essi così ragionano tra loro: quando le note si volgono verso l’acuto soltanto di una terza minore dalla nota finale, allora sostengono che la composizione sia formata nella disposizione plagale.

¹⁵ Vi sono alcuni canti, come i versetti dei responsori brevi e i responsori stessi le cui note sono disposte con uguale distanza dal suono finale sia verso l’acuto che verso il grave, ad esempio di un solo grado sotto la finale e di uno sotto di essa. ¹⁶ In tal caso se una nota più grave, ad esempio di un intervallo di tono, sia separata di una distanza minore, ossia dista di un semitono più acuto rispetto alla medesima finale, sono dell’avviso che [quel canto] si debba assegnare al modo plagale. ¹⁷ Quando invece una nota più acuta supera di un tono verso l’acuto la finale o scende verso il grave di un semitono, [sono dell’avviso che si debba assegnare] al modo autentico. ¹⁸ Quando vi è una equidistanza nell’acuto e nel grave dalla nota finale, ad esempio più grave di un tono sotto alla finale e altrettanto di un tono più acuta sopra alla finale, credo che quel canto o quella composizione si debba ascrivere ad una sua propria *maneria*, quasi fosse partecipe tanto del modo plagale che dell’autentico, e questo possiamo propriamente definirlo modo promiscuo. ¹⁹ Dai versi dei notturni dei responsori del settimo modo si estraggono alcune note con le quali i cantori gregoriani eseguono elegantemente *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto* in questo modo:

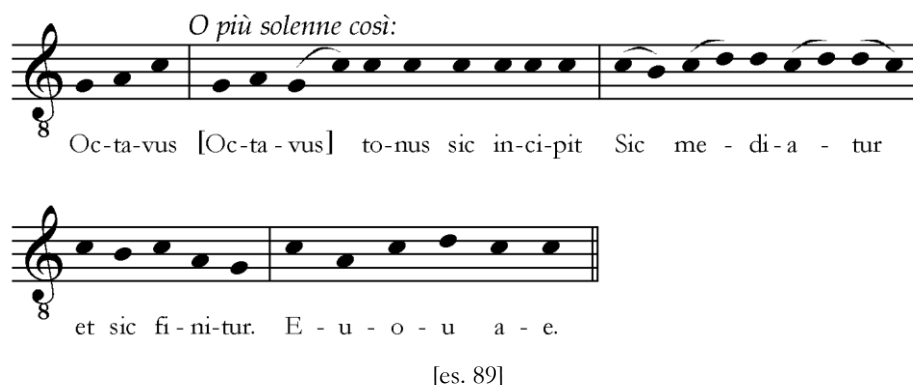


Come sia composto l'ottavo modo. Capitolo quindicesimo

¹ La disposizione dei suoni dell'ottavo modo è formata dalla quarta specie della diapente, assegnata anche al settimo, e dalla prima specie di diatessaron, condotta da Dlasolre grave a Gsolreut grave.² In quanto occupa il tetracordo più grave del primo modo, si dice che partecipi della sua natura.³ Non porterebbe nessun nome nell'ordine delle specie d'ottava se non fosse per l'imitazione che segue [quella degli altri], come si è detto nel settimo capitolo, e dunque lo nominerò ipomisolidio.⁴ Possiede cinque note da cui iniziare, ovvero Dsolre, Ffaut, Gsolreut gravi ed Alamire e Csolfaut acute e termina secondo le regole in Gsolreut grave, come mostra ciò che qui metto:

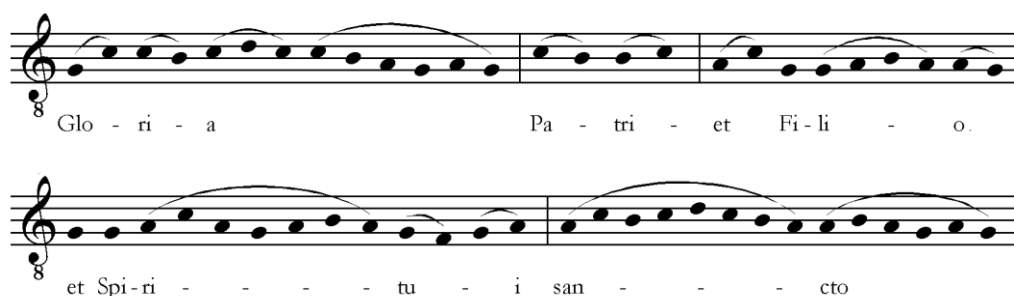


⁵ Si osserva infatti dai principi dei modi posti in sequenza che dagli ecclesiastici non è assegnato alcun principio ai canti plagali in quinta sopra la loro finale, ossia dove termina la loro diapente.⁶ L'*Euouae* della salmodia dell'ottavo modo inizia in Csolfaut, [cioè] di un intervallo di quarta sopra la finale dell'antifona, e la sua salmodia inizia con la stessa finale procedendo per le note Ut, Re, Fa o Ut, Re, Ut, Fa nelle versioni solenni, come da qui si constata:



⁷ Da queste premesse si osserva facilmente che non si deve cominciare nessuna salmodia in un grado più acuto di quello che si vede raggiungere all'inizio del suo *seculorum amen*.⁸ Le salmodie feriali e minori si eseguono poi con una misura di tempo più veloce, le più solenni con una più tarda.⁹ Quindi la salmodia segue il modo della sua antifona.

¹⁰ Infatti ‘Anti’ in greco si traduce in latino ‘pro’ o ‘contra’. ¹¹ [Queste due parole] messe insieme si dice che significhino ‘uguaglianza’, perciò antifona è come dire ‘melodia uguale’ a quella della salmodia, ossia accordo di un unico ed identico suono nel cantico e nel salmo. ¹² Dai versetti dei responsori notturni di questo ottavo modo i cantori gregoriani ricavano un conveniente andamento melodico per il *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto* in questo modo:

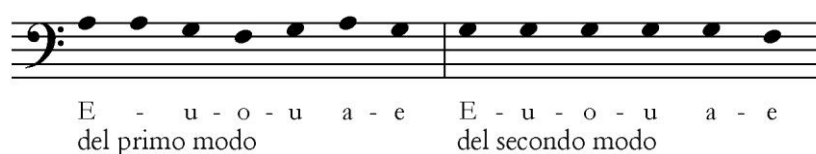


[es. 90]

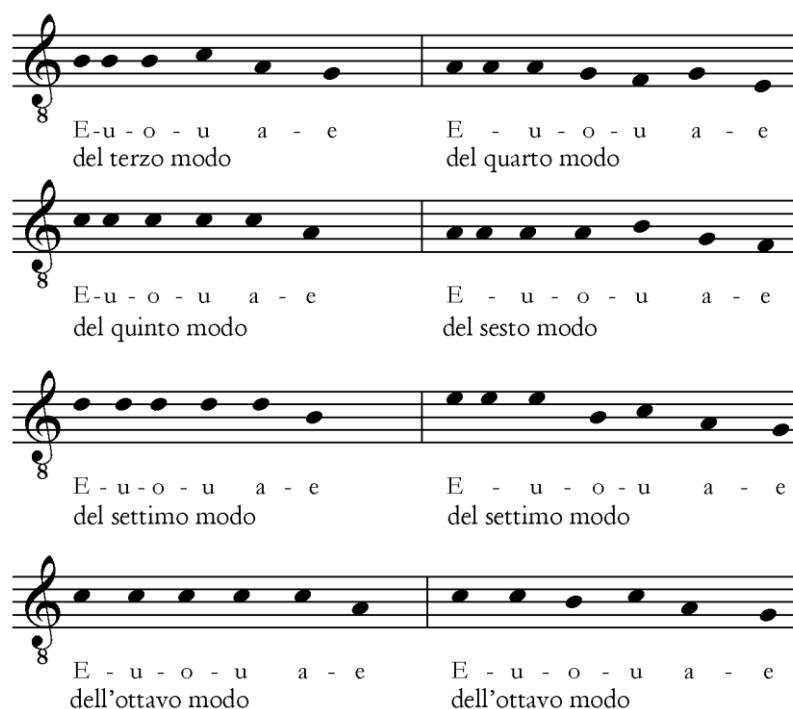
Ambrosiani

¹³ Nei cantici quali gli Alleluia e i versi e molti altri di questo genere, i cantori ecclesiastici sono soliti cantare su di una stessa vocale con un vocalizzo continuato e ininterrotto. ¹⁴ Questo gli ambrosiani lo chiamano con nome comune ‘melodia’. ¹⁵ In quel momento [i cantori] percorrono (come essi dicono) con la mente e con l’animo la Santa Trinità e l’armonia degli angeli. ¹⁶ Essi iniziano la salmodia di ciascun modo nella corda in cui è scritto il principio del suo *Euonae*, e la portano avanti con quello stesso identico suono, senza che si intrometta nulla di differente fino all’*Euonae*, la cui notazione segue al termine della salmodia. ¹⁷ È infatti al termine, come testimonia Agostino, che tutto è riferito e per causa del quale tutto il resto si realizza. ¹⁸ Qualche volta inoltre, in talune salmodie (particolarmente del primo modo), anche gli ambrosiani eseguono solennemente i principi e i punti medi secondo il costume gregoriano. Con questi esempi si portano alla luce le terminazioni di tali salmodie, che si accompagnano frequentemente alle esecuzioni ambrosiane:

Agostino



[es. 91]



[es. 92]

²⁰ Vi sono ancora alcune composizioni, scritte con poche note, rese imperfette dalla sola causa della mancanza di solennità. ²¹ Se a queste non segue poi il loro *Enouae* difficilmente qualcuno potrà decidere se si debbano assegnare ad un modo autentico o ad uno plagale. ²² Alcuni stabiliscono la differenza tramite certe corde giudiziali. ²³ Attribuiscono alla prima *maneria*, nella quale fanno terminare il primo e il secondo modo, il Ffaut grave. ²⁴ Alla seconda, che governa il terzo e il quarto, attribuiscono il Gsolreut grave. ²⁵ Alla terza, in cui stanno il quinto e il sesto modo, assegnano l'Alamire acuta, ²⁶ alla quarta, che contiene il sesto e l'ottavo, il bmi acuto. ²⁷ In questo modo, ciascuna corda giudiziale dista verso l'acuto di una terza, secondo la disposizione diatonica, dalla finale della propria *maneria*. ²⁸ Le corde giudiziali della prima e seconda *maneria* si distanziano di un intervallo di terza minore acuta dalle loro finali. ²⁹ Le corde giudiziali della terza e quarta *maneria* sono separate dalle proprie finali della distanza di una terza maggiore in acuto. ³⁰ Questo infatti richiede la disposizione naturale e diatonica delle corde. ³¹ Poiché quando in una melodia di qualsiasi *maneria* le note al di sopra di quella corda giudiziale, ossia poste all'acuto, saranno più numerose di quelle che sono collocate al grave, allora quella melodia verrà assegnata ad un modo autentico, altrimenti se quelle inferiori totalizzeranno un numero maggiore, una melodia di tal fatta si stimerà plagale. ³² Le note giudiziali presenti in quelle corde si è stabilito di considerarle neutre. ³³ Tuttavia, se per le composizioni più estese o scritte con un grande numero di note spesso la verità riluce con un giudizio così formato, in quelle in cui si manifesta una scarsezza di note, come si dà il caso nell'Antifona *Ubi charitas et amor*, un giudizio simile è fantasticato. ³⁴ Secondo il sentimento di moltissimi la figura della diapente ripetuta più volte dalla finale verso l'acuto, specialmente di un solo intervallo, dichiarerà una melodia nel modo autentico, e con una uguale iterazione soltanto della quarta corda verso l'acuto a partire della sua finale, stimano che quel cantico sia plagale. ³⁵ Per brevità lasciamo all'indagine personale di ciascuno le melodie del *Gloria Patri et Filio*, le salmodie degli introiti gregoriani e degli psallenda Ambrosiani.

FINE

Felicamente termina il primo libro di Franchino Gaffurio sulla musica pratica.

I poeti e i musicisti stabilirono nella breve e nella lunga la misura del tempo nella voce. Capitolo primo.

¹ I poeti e i musicisti stabilirono la pratica musicale della voce (che nel precedente libro si osserva essere ordinata secondo una misura uguale per ciascuna nota) come dotata di diverse figure per una data quantità di tempo. ² Proseguendo con sano giudizio, posero il tempo di ogni suono breve o lungo, e considerarono ciascuna sillaba o breve o lunga. ³ Per questo attribuirono la misura di un tempo alla sillaba breve, e alla lunga la quantità di due tempi. ⁴ Il numero due infatti è il primo computo dell'unità realizzato immediatamente per due volte. ⁵ Ciò accade perché la sillaba breve fu inventata prima di quella lunga, come dice Diomede il grammatico, infatti [vi è] prima l'uno che il due. ⁶ In verità stimano essere breve una sillaba o per natura o per la vocale che segue. ⁷ Una lunga si riconosce con precisione per natura, o per posizione, o per l'autorità [del poeta]. ⁸ Stabiliscono anche che alcune sillabe siano comuni, ad esempio quando per sua natura [una sillaba] è breve e segue la liquida muta, allora quella sillaba si considera indifferentemente ora breve ora lunga, come in *tenebre* e *patris*, cosa che si ricava da molti esempi sia nei poeti greci che nei latini. ⁹ Composemo dunque cantici di ogni genere con la commistione di diversi piedi, per il suono della lira o della cetra, cosa che viene esposta nel primo libro della teorica nel *De harmonia instrumentali*, quando farò da guida agli autori dei primi modi e [tutto ciò] sarà spiegato più ampiamente. ¹⁰ È noto che le poesie di ogni genere sono ordinate secondo diversi piedi e i piedi secondo diversi tempi. ¹¹ Infatti il dattilo (per ricordare diverse quantità) contiene tre sillabe, la prima lunga e le restanti brevi, come [nelle parole] *armiger* e *principis*. ¹² È dunque sostenuto da quattro tempi. ¹³ Lo spondeo ha quattro tempi, disposti in due sillabe lunghe, come in *foelix* ed *aestas*. ¹⁴ Il giambo (detto il piede veloce) ha tre tempi distribuiti in due sillabe, la prima breve e l'ultima lunga, come in *pias*. ¹⁵ Il trocheo si constata essere contrario al giambo, e portare a compimento con tre tempi due sillabe, la prima lunga e l'ultima breve come in *musa*. ¹⁶ L'anapesto è detto antidattilo dai greci, poiché presenta tre sillabe, due brevi e l'ultima lunga, come in *pietas* ed *Erato*, ed è contrario al dattilo. ¹⁷ Il pirrichio è formato da due sillabe brevi, come in *miser* e *pater*. ¹⁸ Al tribraco si ascrivono tre sillabe brevi, come in *dominus*. ¹⁹ All'anfibraco si assegnano tre sillabe: la prima breve, la seconda lunga e la terza breve, come in *carina*. ²⁰ Il cretico o anfimacro comprende tre sillabe: la prima lunga, la seconda breve e la terza lunga come in *insulae*. ²¹ Il bacchio consta di tre sillabe, la prima breve e le due restanti lunghe, come in *Achates* e *Ulixes*. ²² Il proceleumatico è confacente al massimo grado al verso lirico, ed ha quattro sillabe brevi come in *avicula*. ²³ Formarono il dispondeo di otto tempi, con quattro sillabe lunghe come in *oratores*. ²⁴ Il coriambico consiste di quattro sillabe: la prima lunga, le due seguenti brevi e la quarta lunga come *armipotens*. ²⁵ Considerano il doppio giambo di quattro sillabe: la prima breve, la seconda lunga, la terza breve e la quarta lunga, come in *propinquitas*. ²⁶ Di epitriti, che Diomede chiama anche ippi, ne contano quattro. ²⁷ Il primo si osserva essere disposto in quattro sillabe, la prima breve, e le tre restanti lunghe, contenenti sette tempi, come in *sacerdotes*. ²⁸ Il secondo epitrito ha quattro sillabe, la seconda è breve e le altre tre lunghe, come in *conditores*. ²⁹ Nel terzo epitrito si dispongono quattro sillabe: la terza è breve e le restanti tre lunghe, come in *Demosthenes*. ³⁰ Quattro sillabe formano il quarto epitrito, ovvero una breve e le altre tre lunghe come in *fesceninus*. ³¹ Alcuni di questi e dei restanti li ritengono semplici, come lo spondeo e il Giambo, altri composti, come il dispondeo e il doppio giambo. ³² È noto che Diomede ed Aristide nel primo libro del suo *De Musica* e più che a sufficienza Agostino nel suo secondo

Medici,
 Arsi, Tesi,
 Diastole, sistole
 Poeti
 Ritmo,
 Quintiliano,
 Beda,
 Il tempo nel ritmo
 Greci
 Aristosseno,
 Nicomaco

libro, abbiano trattato del movimento e della natura di tutti [i piedi].³³

I musicisti attribuirono alle quantità dei suoni sia alcune figure sia nomi appropriati ed adatti, per mezzo dei quali, dopo aver concepito le differenze temporali da misurare, producono qualsivoglia composizione.³⁴ I medici sono d'opinione comune che una giusta misura del tempo breve sia simile agli uguali moti del polso, che nella misura di ciascuna pulsazione danno prova dell'uguaglianza di arsi e tesi, dette anche diastole e sistole.³⁵ Si osserva che il polso dei febbricitanti soffre di un accrescimento o alterazione di diastole e sistole in proporzione ineguale, e di ciò si prendono cura i già citati medici.³⁶ Il greco diastole si traduce³⁷ il latino con elevazione e sistole con contrazione. I poeti hanno nei loro piedi l'arsi e la tesi, ovvero l'elevazione e la deposizione, e la loro ragion d'essere sta nelle passioni.³⁸ Costoro se ne servono nella declamazione, affinché il poema impressioni l'orecchio con un suono più gradevole e addolcisca gli animi.³⁹ Queste, anche se relizzano i piedi e comunque la loro presenza è propria della poesia, una adatta ed elegante unione di frasi le rende tuttavia sommamente evidenti e giova ad una espressione ornata.⁴⁰ Altrettanto fa il susseguirsi dei vocaboli appropriato all'esposizione in maniere differenti, a tal punto che l'orditura stessa dei versi e l'unione dei vocaboli fatta con un determinato ordine spieghi il *cursus*, le sillabe i piedi che sono suggeriti e il ritmo soave e spontaneamente fluente. Il ritmo, come è opinione di Quintiliano, consiste in una data quantità di tempo.⁴¹ Per tempo intendo la misura del moto e della pausa dell'esecuzione del periodo stesso.⁴² Beda, nel noto trattato sulle figure e sui metri, descrisse il ritmo quale unione di vari moduli, esaminata non secondo il metro, ma secondo il numero delle sillabe basato al giudizio delle orecchie, come nelle composizioni di coloro che scrivono in volgare.⁴³ Sembra altresì che il ritmo sia assimilabile ai metri, infatti senza il metro non può esistere per se solo.⁴⁴ Il metro è dunque razionalità nella disposizione di moduli, il ritmo un collegamento di moduli senza razionalità.⁴⁵ Spessissimo si ritrova una razionalità nel ritmo determinata non dal sapere tecnico (che dev'essere sempre nei giusti limiti) ma dal suono e dalla melodia stessa, cosa che chi è poeta in volgare necessariamente realizza in modo rustico, e chi è dotto in maniera dotta.⁴⁶ I greci affermano che il ritmo consiste di arsi, tesi e tempo (che alcuni definivano [periodo] vuoto).⁴⁷ Aristosseno disse che il tempo è diviso in ciascuno degli elementi che si possono disporre secondo i piedi.⁴⁸ Per Nicomaco è la disposizione dei tempi secondo un ordine.⁴⁹ Non è tuttavia nostro compito prescrivere per ogni cosa regole e canoni sulla struttura e sul modo di comporre, lasciamo ai poeti ciò che ad essi compete.⁵⁰ Soprattutto però vorrei che costoro fossero attenti alla sonorità per raggiungere l'eleganza nei loro poemi.⁵¹ Ci sia concesso far seguire un esempio, perché non si desideri di più e chi medita sugli esempi che riporterò abbia da questi stessi un più facile passaggio alle restanti cose.⁵² L'esametro eroico perde moltissimo in finezza ogni volta in cui il secondo piede conclude la parte della frase, ma disturba meno se termina il discorso in terza sede con un monosillabo.⁵³ È più nobile e conclude più gradevolmente parte del discorso in prima, quarta o quinta sede.⁵⁴ Proibisce che la poesia riesca sgraziata e venga scossa da un'espressione spezzata, come nel noto verso *Dono dicite, doque volentibus hoc magnis diis*.⁵⁵ Si ha qui uno spondeo in quinta sede, ed è quel che più urta l'orecchio.⁵⁶ La varietà giova non poco a questo computo dei piedi, in modo che gli spondei vengano temperati dall'alternanza dei dattili.⁵⁷ Giova anche fare attenzione affinché il metro degli eroi, che termina con tre sillabe, appaia elevarsi con maggior vigore con un monosillabo, se non vi sia un vocabolo enclitico su cui si infranga.⁵⁸ Si conclude malamente con un plurisillabo, e più gradevolmente con un bisillabo.⁵⁹ È da evitare e rifuggire con la maggior frequenza possibile il bisticcio di vocali e più di ogni altra cosa la persistenza della stessa vocale, della stessa lettera e

della stessa sillaba.⁶⁰ La dissonanza e il sibilo offendono l'orecchio ed impediscono o rendono più sgradevole l'enunciazione armoniosa.⁶¹ Ciò è da considerare in ogni varietà di composizioni poetiche.⁶² Quanto differisce ciò che si può osservare in questi due pentametri: *Icareosque canes herculeasque feras e sunt famuli tres mulae duae equi totidem!*⁶³ E in questi versi saffici: *Ad fori curris geminum sedile. Non tua haec spectacula cede Musis.*⁶⁴ E così in questi asclepiadei: *Odi divitias vulgus et arceo. Nec movit corybantes Semeles Puer.*⁶⁵ Da quanto si è annotato è chiaro come l'arsi e la tesi possano esibire la loro forza, se la concatenazione dei vocaboli è elegante, avendo come scopo che un poema si declami, si sostenga e venga divulgato quasi da se stesso.

Le varie figure degli antichi e la loro mensura. Capitolo secondo.

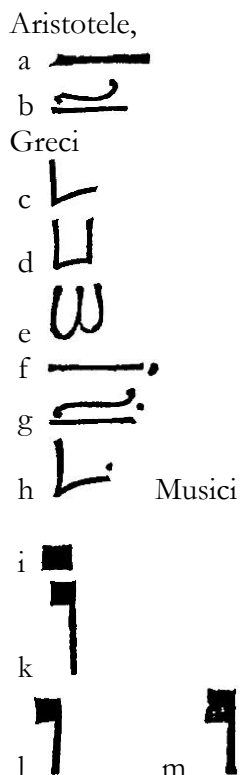
¹ I musici promulgarono la misurazione dei suoni grazie a diverse figure [create] per l'esecuzione e la divisione [intervallare].² Questa [misurazione] è duplice: la prima consiste nella quantità continua del suono che assegnano al tempo, e che si osserva essere istituita da quegli autori per ciascuna figura, tanto secondo ragione che secondo la volontà di chi l'istituì (come si usò anche presso i pitagorici, che tramandarono secondo ragione con equità l'autorità del Maestro).³ La seconda è ordinata negli intervalli e nelle distanze tra i suoni secondo un'estensione dovuta alle proporzioni e alla sola razionalità, come [si nota] negli strumenti musicali.⁴ La misura del tempo è dunque la regolamentazione della quantità di ciascuna figura, ed è da considerarsi in due modi: il primo si ha quando si misura la mensurazione essenziale di una singola nota secondo la prima disposizione data dai musici (mettiamo i termini figura e nota indifferentemente); il secondo modo si ha quando annoveriamo le quantità delle figure secondo gli accidenti, cosa che si svolge secondo un procedimento duplice: secondo gli accidenti di un dato segno scritto, come l'alterazione, l'imperfezione, la diminuzione, la divisione e simili; o secondo gli accidenti delle diverse proporzioni commensurabili in questo o quel modo (cosa che sarà descritta esaurientemente nel quarto libro di quest'opera).⁵ Perciò consideriamo questa disciplina fondata sulle figure e sulla mensura originata dall'essenza e dagli accidenti.⁶ Infatti le figure e le pause con le loro quantità proprie si servono dell'essenza per il modo, il tempo e la prolazione.⁷ Ciò che accade oltre queste tre cose si ascrive agli accidenti.⁸ Questi non sono né necessari né possono esistere da soli, come disse Aristotele nel primo degli [*Analitici*] *posteriori*.

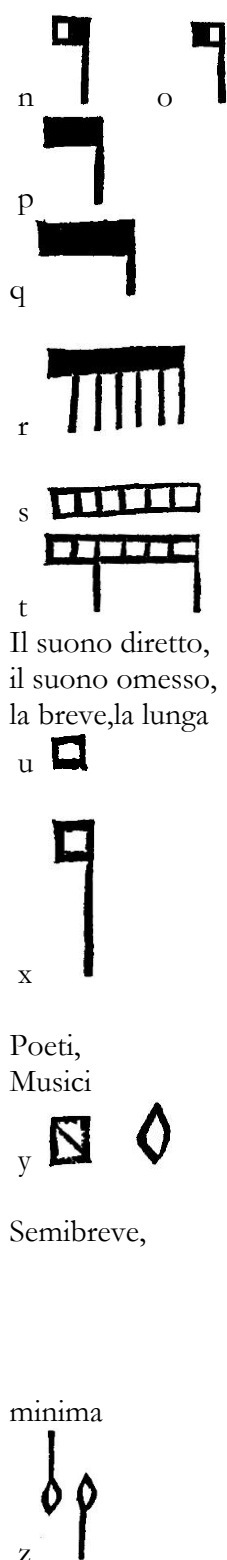
⁹ Ogni espressione scritta misurabile si segna con note o con pause (che mostrano dei suoni non emessi e sono misurabili) o con un'indicazione verbale.

¹⁰ I greci disposero in quest'ordine le figure diverse per durata: segnavano la breve di un solo tempo in questo modo a. Scrivevano la lunga minore, che definivano di due tempi, così b., la lunga di tre tempi così c., la lunga di quattro tempi così d., la lunga di cinque tempi così e.

¹¹ Riconoscevano l'arsi grazie ad un punto posto in questo modo dopo ciascuna figura: f, g, h, mentre una nota senza punto manifestava la tesi.¹² Esprimevano gli intervalli armonici di diatessaron, diapente, diapason, ditono, semiditono e i restanti convenienti alle composizioni musicali con determinati segni che, assurdi ed estranei ai nostri costumi, abbiamo deciso per brevità di omettere.

¹³ I nostri musici raffiguravano la nota breve di un solo tempo quadrata e piena in questo modo: i. e la lunga di due tempi quadrata con una lineetta discendente o ascendente al lato destro di lunghezza pari a quattro lati del quadrato stesso in questo modo: k.¹⁴ Alcuni tuttavia, a causa della difformità di lunghezza tracciavano la lineetta che sporge dal segno quadrato uguale a tre volte la lunghezza del lato come qui: l.¹⁵ Altri disponevano questa lineetta per una lunghezza pari soltanto a due lati in questo modo: m.¹⁶ Scrivevano una lunga di tre tempi con la stessa forma





Aristide, Anselmi

quadrangolare e con la terza parte del corpo quadrato vuota, come qui: n, o qui: o.
¹⁷ Raffiguravano la lunga di quattro tempi piena e quadrangolare, con il corpo quadrato di estensione duplice [rispetto all'altezza del medesimo] in questo modo: p e la chiamavano lunga duplice. ¹⁸ Infine ponevano la lunga triplice con una larghezza tripla del corpo quadrato e con il valore di sei tempi in questo modo q.
¹⁹ Vi furono altresì alcuni che radunavano in un'unica figura molteplici lunghe, indicate con più gambi in questo modo: r.

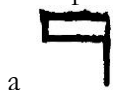
²⁰ Coloro che seguirono, sovvertendo la regola di un simile modo di scrivere, scrissero vuote le note, riportando più brevi quadrate per un unico corpo in questo modo: s. ²¹ Scrivevano anche raggruppate le lunghe con le brevi, e le brevi con le lunghe in una sola figura in questo modo: t. ²² E sebbene scrivere le figure in questo modo sia scomparso dall'uso, mi è sembrata cosa gradita trattarle un poco, perché i più giovani apprendano più facilmente il costume dei compositori recenti.

La valutazione delle cinque figure essenziali. Capitolo terzo

¹ La figura è la rappresentazione di un suono diretto od omesso. ² Definiamo suono diretto quello di cui vi sia una certa misura cantabile o eseguibile. ³ Definiamo suono omesso quello di cui si valuta la certa misura temporale quanto al silenzio. ⁴ Le figure per il suono diretto sono le note, ⁵ e il suono omesso viene espresso dalle pause. ⁶ Delle note una è breve e un'altra è lunga, si sa infatti che per natura nei suoni come nelle sillabe vi è una minore o maggiore durata. ⁷ Per questo in primo luogo i musicisti tramandarono una nota breve dotata di un corpo quadrato in questo modo: u, che chiamano *tempus* in quanto in lei sta il valore di un unico tempo. ⁸ Produssero il segno della lunga ugualmente quadrato, con un gambo al lato destro che si protende da quello verso l'alto o verso il basso e che prolungavano per una quantità pari a quattro volte il suo lato. ⁹ Per ciò veniva detta breve doppia, [ed è] come qui: x. ¹⁰ I compositori, comunque, segnano generalmente la lunghezza misurabile di questa linea senza ragionarci su. ¹¹ Quando nell'ordinamento dei metri i poeti imposero alle sillabe lunghe il limite della misura più ampia per quantità vocalica, non superabile in alcuna maniera da un'altra misura di tempo, questa nota lunga i musicisti la chiamarono 'modo'. ¹² Dividendo poi in senso diagonale la breve quadrata in due parti uguali e alzati i suoi angoli verso l'alto e il basso, i musicisti realizzarono la semibreve, che chiamano [anche] 'prolazione', assegnandole la quantità di mezza breve [e scrivendola] in questo modo: y. ¹³ I moderni infine attribuirono alla semibreve retta la misura di un tempo, comprendendo nel suono di ciascuna semibreve la diastole e la sistole. ¹⁴ E benché diastole e sistole, ovvero arsi e tesi, fra loro contrarie ed elementi minimi del polso siano considerate la misura di un unico tempo, distinsero la stessa semibreve disposta secondo la misura integra del tempo in due parti uguali, come se l'una (la diastole) e l'altra (la sistole) contenessero sia la quantità della misura del polso sia quella del suono. ¹⁵ A questa attribuirono la pienezza minima della voce, chiamandola perciò 'minima', e scrissero la sua figura come una semibreve con una linea attaccata a ciascuna delle estremità degli angoli, e generalmente a quella superiore in questo modo: z. ¹⁶ La nota di breve, poiché consiste anzitutto in un unico tempo, e la lunga in due, si dicono gli elementi più confacenti al tempo dei suoni misurabili, le cui grandezze sono uguali agli intervalli armonici del tono. ¹⁷ Il tono infatti, come stabilirono Aristide ed Anselmi, si divide in quattro armoniose diesis enarmoniche, e così la nota detta lunga si scompone in quattro semibreve e la breve in quattro minime. ¹⁸ La quantità della minima occupa la quarta parte della breve, come se procedesse da uno dei quattro angoli della breve quadrata o, come piace ad alcuni, da un lato di questa stessa. ¹⁹ Poiché dunque ciascuna cosa nel suo genere trova compiutezza grazie all'elemento minimo, come per l'unità, su cui si

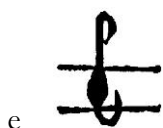
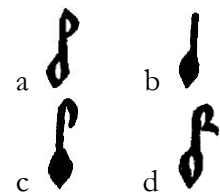
Francone

La massima simile
allo spondeo



Uguale al dattilo,
all'anapesto, al
proceleumatico,
Minima tono, Breve
diapente,
Semibreve
diatessaron,
Lunga diapason,
Massima doppio
diapason

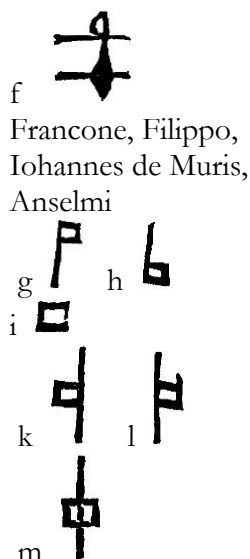
Prosdocimo,
Tinctoris



basa l'incremento di ogni numero benchè sia il [numero] minimo e si effettui grazie a lei la scomposizione [estrema] di ogni numero. Ancora, come ogni linea cresce grazie al punto e la sua quantità decresce sino al limite che è il punto, così si osserva che la nota di minima completa ogni mensurazione, e che, consistendo nella prolazione in quanto parte importantissima della semibreve, fu definita parte della prolazione.²⁰ Inoltre il tempo minimo in musica non si intende, per adoperare il precetto di Francone, minimo in assoluto, ma ciò che è minimo in pienezza di voce, cosa che anche Aristide sembra asserire nel primo libro del suo *De musica* con queste parole: «Il tempo è indivisibile e minimo, e viene chiamato anche 'segno'». ²¹ Egli chiama minimo quanto per noi è la prima cosa percepibile con i sensi, e lo chiama segno perché è indivisibile, infatti anche i geometri chiamarono segno ciò che è indivisibile, e ciò che è indivisibile ha luogo nell'unità. ²² Infine i musici aggiunsero la lunga duplice nei *tenores* dei mottetti. ²³ Questa contiene quattro brevi e non è dissimile dallo spondeo, in quanto consta di due lunghe. ²⁴ La chiamano [anche] massima poiché supera le altre figure dei valori per quantità e per corpo, ed è scritta in questo modo: a. ²⁵ Poiché sta in lei una maggior durata di suono rispetto alle altre, la chiamano modo maggiore, con questa aggiunta: si considera simile alla corda *proslambanomenos* [La1] che produce il suono più grave di tutte le corde del sistema perfetto, per la lentezza del tempo e a causa della maggior lunghezza della corda. ²⁶ In ugual modo anche le rimanenti figure si possono assimilare alle restanti corde. ²⁷ Poiché elabora in quattro modi diversi i tempi delle brevi, si stima che la massima corrisponda a diversi piedi di quattro tempi. ²⁸ Infatti [se] considererai in lei una lunga e due brevi, la effettuerai del tutto uguale al dattilo, se due brevi e una lunga all'anapesto, se quattro brevi, corrisponderà al proceleumatico. ²⁹ La sequenza di tali figure segue quest'ordine: Minima, semibreve, lunga e massima. ³⁰ Altri pongono l'ordine in senso contrario dalla massima alla minima. ³¹ Se equipariamo queste [figure] all'ordine teorico delle consonanze, la minima occuperà il posto del tono, la semibreve del diatessaron, la breve del diapente, la lunga del diapason e la massima del doppio diapason.

Le figure di minor valore. Capitolo quarto

¹ I posterì disposero quindi una figura della minima diminuita grazie a certe frazioni per una melodia più elegante e ornata, così come il tono è diviso in parti. ² Distinsero infatti la minima in due parti uguali secondo la misura del tempo, che chiamano, come testimonia Prosdocimo, semiminime maggiori. ³ Tinctoris considera le minime [divise] secondo la proporzione dupla, e scritte come minime con l'estremità del gambo piegata verso destra in questo modo: a, o come le minime, ma con il corpo pieno in questo modo: b. ⁴ Inoltre, dividono in due parti uguali la nota vuota piegata all'estremità con una virgola, e le denominano semiminime minori, scritte tuttavia con il corpo pieno in questo modo: c. o vuoto, con il gambo piegato verso destra come la cifra del numero due, come qui: d. ⁵ Tinctoris le denomina minime sottoposte alla proporzione quadrupla. ⁶ Molti (cosa che ci è maggiormente gradita) definirono 'seminime' le prime suddivisioni di tali parti propinque della minima, come a dire minime frazionate e divise. ⁷ Ancora, chiamarono le parti primarie di queste seminime, per la misura di minor valore di tempo e di quantità, 'semiminime'. ⁸ Dunque la seminima procede dalla minima come il semitono maggiore procede dal tono e la semiminima sta in rapporto con la minima come il semitono minore rispetto al tono. ⁹ La terza piccolissima particella della minima, Tinctoris volle che sia chiamata minima in proporzione ottupla, altri semiminima minima, alcuni comma e noi abbiamo deciso di chiamarla 'diesis' che è la minima particella sonora nella divisione del tono. ¹⁰ I più la scrivono come una seminima piena con il vertice piegato verso destra in una virgola e con un angolo ritorto in basso, come qui: e. ¹¹ È vero che per la mirabile difformità

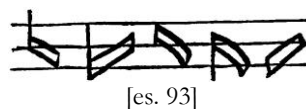


rispetto alle altre note diminuite è differente per il modo di scrivere. La raffiguriamo piena con il vertice del gambo piegato verso sinistra in questo modo: f.¹² Infatti il lato destro è più ampio e più perfetto del sinistro in questa valutazione di note.¹³ Vi sono altresì coloro che trasmisero scritture differenti per le note: Francone, Filippo da Caserta, Johannes de Muris e Anselmo da Parma nella terza giornata del suo *De Musica*.¹⁴ Costoro trattano di una lunga con plica ascendente e una breve caudata da entrambe le parti.¹⁵ Ancora fra le brevi Anselmo ne dispose una maggiore, una minore ed un'altra media.¹⁶ Rappresentava la breve maggiore quadrata con una linea discendente al lato sinistro in questo modo: g. la breve minore quadrata con una linea ascendente al lato sinistro in questo modo: h, e la breve media quadrata senza linea in questo modo i.¹⁷ E scrisse anche la semibreve maggiore quadrata con due linee, una ascendente e l'altra discendente al lato destro in questo modo: k, la semibreve minore quadrata con due linee al lato sinistro, come qui: l, e la semibreve media la segnò quadrata con una linea diritta alla metà del quadrato, che attraversa da sopra a sotto in questo modo: m.¹⁸ Con un simile procedere ideò anche le restanti differenti figure.¹⁹ Ma, poiché l'uso di scriverle è scomparso, i moderni decisero che si dovesse respingerle piuttosto che approvarle.

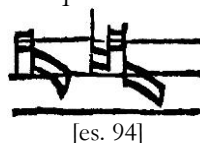
Le *ligaturae* delle figure. Capitolo quinto.

¹ La *ligatura* è il collegamento di figure singole ordinato grazie ai tratti necessari.

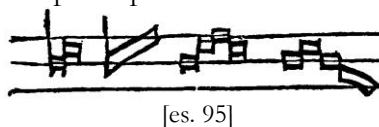
² Le note legabili sono quattro: semibreve, breve, lunga e massima.³ Come una singola nota legabile può essere messa in *ligatura*, anche da legata o congiunta si può sciogliere, disunire e [porre] in raffigurazione semplice.⁴ Oltre alla semibreve, la cui figura primaria e semplice si sa essere contraria alla *ligatura*, vi sono quelle che si scrivono insieme in un unico corpo, la cui scrittura nella loro forma semplice le rende [altrettanto] inadatte [alla *ligatura*].⁵ Alcune *ligaturae* si dispongono in un corpo unico, come qui:



⁶ Altre in corpi molteplici e diversi in questo modo:



⁷ Alcune *ligaturae* sono ascendenti, altre discendenti. Una *ligatura* si dice ascendente quando la seconda nota sta sopra la prima:



⁸ Non è importante se in simile *ligatura* le note discendenti sono in maggior numero, in quanto nelle *ligaturae* vengono considerati il primo grado mobile condotto tra la seconda e la prima nota, e l'ascesa e la discesa [vengono considerate] a fatica.⁹ Una *ligatura* si dice discendente se la prima nota sta sopra la seconda in questo modo:

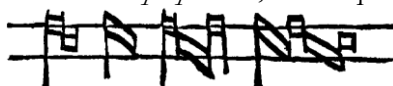


¹⁰ Alcuni degli elementi iniziali delle *ligaturae* sono detti *cum proprietate*, altri *sine proprietate*, altri ancora *cum opposita proprietate*.¹¹ Ogni *ligatura* ascendente la cui prima nota non abbia alcuna linea ascendente o discendente si dice *cum proprietate* come qui:



[es. 97]

¹² Anche ogni *ligatura* discendente la cui prima nota non avrà alcuna linea ascendente o discendente si dice *cum proprietate*, come qui:



[es. 98]

¹³ Ogni *ligatura cum proprietate* rende breve la prima nota.¹⁴ Sbagliano quindi coloro che stabiliscono che la prima nota di un corpo obliquo in una *ligatura* ascendente è una lunga, in questo modo:



[es. 99]

Francone

¹⁵ Secondo Francone la *proprietas* è la costituzione e posizione ordinata attribuita nel canto piano alle note iniziali delle *ligaturae* dai primi autori, poiché nel canto piano una *ligatura* possiede solo la *proprietas*.¹⁶ Una *ligatura sine proprietate* e *cum opposita proprietate* non si ritrovano mai tra le note del canto piano, in quanto sono differenti per essenza dalla *ligatura cum proprietate*.¹⁷ Generano infatti figure differenti sia per nome che per quantità, cosa in nessun modo ammessa nel canto piano, le cui note sono state regolate dai musicisti di una uguale misura di tempo.

¹⁸ Ogni *ligatura* ascendente la cui prima nota abbia una linea discendente al lato destro si dice *sine proprietate*, com'è qui:



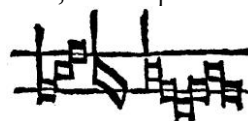
[es. 100]

¹⁹ Chiamarono poi *sine proprietate* ogni *ligatura* discendente la cui prima nota non abbia alcuna linea, come qui:



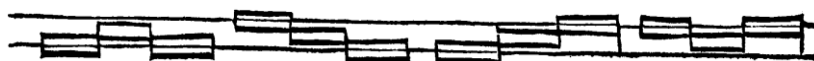
[es. 101]

²⁰ Ogni *ligatura sine proprietate* ha come prima nota una lunga.²¹ Ogni *ligatura* sia ascendente che discendente la cui prima nota abbia la linea ascendente al lato sinistro si dice *cum opposita proprietate*, come qui:



[es. 102]

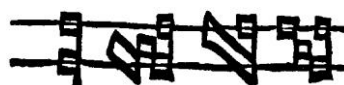
²² Ogni *ligatura cum opposita proprietate* rende sempre semibreve la prima nota e così la seconda, non per se stessa, ma perché la segue: infatti un'unica nota di semibreve non è appropriata alla *ligatura*, due invece si uniscono molto opportunamente. ²³ Dunque, da ciò che abbiamo posto si osserva che soltanto la lunga, la breve e la semibreve competono opportunamente ai primi posti delle *ligaturae*. ²⁴ La massima, poiché si scrive sempre con corpo allungato e quadrangolare, non varia mai per diversità di quantità, e si sa essere adatta all'inizio, al centro e alla fine delle *ligaturae*, come qui:



[es. 103]

²⁵ Si sa che alle ultime figure delle *ligaturae* conviene la perfezione e l'imperfezione.

²⁶ Infatti ogni *ligatura* tanto ascendente quanto discendente che abbia l'ultima nota quadrata direttamente sopra la penultima in questo modo:



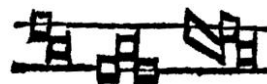
[es. 104]

²⁷ o indirettamente con una linea discendente al suo lato destro, come qui



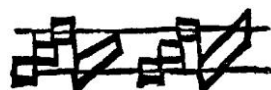
[es. 105]

²⁸ o ancora sotto la penultima con un corpo quadrato in questo modo



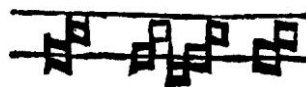
[es. 106]

si dichiara *cum perfectione*, e i musici stabilirono che l'ultima nota di simile *ligatura* fosse una lunga. ²⁹ Ogni *ligatura* sia ascendente che discendente che abbia l'ultima nota sopra la penultima in un corpo obliquo in questo modo:



[es. 107]

³⁰ o in un corpo quadrato senza linea e non direttamente come qui:



[es. 108]

³¹ o sotto la penultima in un corpo obliquo in questo modo:



[es. 109]

si dice *sine perfectione*. ³² I musici stabilirono che l'ultima nota di questa *ligatura* fosse una breve. ³³ Da qui si osserva che la lunga e la breve si possono collocare non solo nel principio ma anche alla fine della *ligatura*, ma non così la

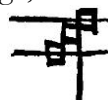
semibreve, se non in una *ligatura cum opposita proprietate* quando si collegassero soltanto due semibrevi.³⁴ Allora la prima e l'ultima sarebbero delle semibrevi, come qui:



[es. 110]

Francone, Anselmi

³⁵ Per le note nel mezzo delle *ligaturae* non vi è alcuna differenza d'essenza, dato che concordano tutte per la loro quantità.³⁶ Da ciò è necessario che tocchi loro un nome unico [per tutte].³⁷ Infatti, come è opinione di Francone, di Anselmi e di tutti i musici, ogni nota intermedia è breve, dunque cadono in errore coloro che racchiudono nel mezzo una nota lunga, come in questo esempio:



[es. 111]

³⁸ Una lunga applaude/percuote [si fa sentire] solo all'inizio e alla fine delle *ligaturae*, la semibreve all'inizio ed anche nel mezzo se ne siano collegate molte in una *ligatura cum opposita proprietate*.³⁹ Se sono soltanto due, [compaiono] al principio e alla fine.⁴⁰ La breve, secondo quanto consegue dalle considerazioni già espresse, ha il posto adatto nel principio, nel mezzo o alla fine.⁴¹ I musici non ebbero mai consuetudine di porre in *ligatura* una minima.⁴² Inoltre, gli accidenti che subiscono le figure sciolte, ovvero l'alterazione, l'imperfezione e simili, sono soliti essere imposti anche a quelle in *ligatura*.

Le pause. Capitolo sesto

¹ La pausa, che i greci chiamano anche 'quiete', è una figura creata secondo le regole dell'arte che mostra l'astensione dal canto, ossia indica ai cantori di trattenersi dal cantare.² I musici la istituirono per un'opportuna quiete e ristoro della voce dopo l'operoso atto del cantare, sia per la sua soavità.³ Infatti, come con un po' di buon umore un predicatore o un oratore spesso allettano l'ascoltatore infastidito e lo rendono più ben disposto e più attento, così il cantore, mescolando alcune pause alle note garantisce che gli ascoltatori di un brano stiano più attenti alle restanti parti della composizione.

⁴ La figura della pausa è una certa linea o tratto protratta per uno spazio, più spazi o una parte di spazio che non viene aggiunta a nessuna nota, ma a quasi mai si ritrova disgiunta da esse.⁵ Gli antichi stabilirono quattro pause nelle composizioni, le quali, poiché illustrano note non emesse e misurabili, ottennero in sorte i nomi delle note stesse.⁶ Di esse vi è una breve, una lunga, una semibreve e una minima.

⁷ La pausa di breve è una linea, presente nella scrittura della composizione, tracciata da una riga alla riga più vicina, che occupa lo spazio di un intervallo, ossia dello spazio intermedio [tra le righe].⁸ La pausa di lunga, cioè di due brevi, è una linea che prende due intervalli completi di tre linee.⁹ E vi è anche la pausa di tre tempi, che tocca tre linee con le sue estremità ed occupa tre spazi completi.¹⁰ Questa la chiamano lunga perfetta, poiché attraversa con il suo silenzio tre tempi uguali (detti anche brevi).¹¹ Il numero ternario in tali figure di quantità viene stimato perfetto:

Il numero ternario è perfetto

¹² per priorità, infatti il primo numero pari e binario si stima femminile, ed il primo dispari a mostrarsi si dice anche maschile: il loro vicendevole congiungimento procrea gli altri numeri,¹³ a motivo di tutte le diverse parti che lo producono, infatti l'unità è considerata

Agostino

numero aliquoto e il binario numero aliquanto,¹⁴ a motivo della concordia disposta nei tre primi numeri che si seguono naturalmente, come disse Agostino nel primo libro del suo *De musica*. Il numero tre infatti è ompiuto grazie all'uno e al due, tra i quali secondo natura non se ne pone nessun altro, cosa che negli altri [numeri] non avviene. Due e tre non danno precisamente quattro, e tre più quattro non producono con precisione il cinque, che secondo natura li segue, e nei restanti accade allo stesso modo.

¹⁵ In ragione della equalità ternaria: in esso infatti il principio, il centro e la fine sono equamente disposti, e per questo professiamo nel sommo Dio la Santa Trinità.

Matematici

¹⁶ In ragione della somma reciproca. Infatti se il tre si moltiplica per il due o il due per il tre, subito ne risulta il sei, che i matematici definiscono perfetto per le sue parti aliquote.

¹⁷ Una pausa maggiore di tre tempi non si commisura con le restanti note della composizione, piuttosto sta ad indicare il termine del brano.¹⁸ E quando ci dovesse essere bisogno di due o tre pause di lunga perfetta, secondo quanto dispone il compositore, per avere la misura di sei o nove tempi di silenzio, si devono allora scrivere due o tre pause di tre spazi, e anche di più, secondo la decisione di chi le istituisce.¹⁹ La pausa di breve spesso contiene il valore di tre semibreve considerate come silenzio, e i musicisti la assegnano alla breve perfetta, dicendo allora che il tempo è perfetto.²⁰ La pausa di semibreve è una lineetta, che, pendendo ad una qualsiasi riga, discende sino al mezzo del più vicino spazio.²¹ Vi è chi ha voluto che contenga la terza parte di un tempo se occupa soltanto un terzo dello spazio, e due parti del tempo quando occupa due parti della stessa frazione di un terzo, idee con le quali i musicisti più recenti non sono d'accordo.²² Credono infatti che due pause contigue di semibreve contengano più correttamente due terze parti della breve perfetta, ed è ciò che anche i musicisti attuali ripetono.²³ La pausa di minima è una linea posta sopra una riga, che si eleva sino alla metà del più vicino intervallo.²⁴ Chiamo intervallo o spazio la distanza, ossia il vuoto ininterrotto tra due righe.²⁵ Questa pausa possiede metà della quantità misurabile di una semibreve e molto spesso di un terzo di quella stessa semibreve quando la prolazione perfetta governerà la semibreve.²⁶ Tutti infatti sono dell'opinione che se avrai cura di rendere con le pause due parti su tre di quella stessa nota, si debbano scrivere due pause di minima contigue.²⁷ Da queste si osserva facilmente che la nota di semibreve e le sue pause sono scomponibili in tre minime (e ciò viene assegnato alla prolazione perfetta).²⁸ Ancora, tutti credono che due pause di semibreve disposte in modo contiguo indichino ai cantori che la breve è divisibile per tre (caratteristica del tempo perfetto).²⁹ I contemporanei scrivono la pausa di semiminima, ignota ai musicisti antichi, come [quella di] minima, ovvero ascendente, [ma] con la sommità piegata verso destra. Con questa si ottiene un respiro di metà della minima.³⁰ La pausa di semiminima, non trattata mai da nessun autore, è opportuno raffigurarla ascendente come [quella di] minima, con la sommità piegata verso sinistra.³¹ Questa ottiene mezza quantità di pausa respirabile.³² Dall'osservazione delle figure si rileva anche che il lato sinistro viene superato dal destro: infatti quando si porrà a una nota breve quadrata una linea discendente o ascendente al lato destro, si vedrà subito compiutamente raffigurata una lunga, e che se la linea discendente o ascendente aderisse al suo lato sinistro, quella stessa nota risulterà una breve o una semibreve.³³ Le raffigurazioni delle pause sono [fatte] in questo modo:



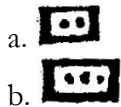
[es. 112]

Sul modo. Capitolo settimo.

¹ Il modo è la regola o l'ordine della quantità organizzata per la lunga secondo la divisione del tutto nelle sue parti prossime. ² Alcuni dicono che il modo è la misura delle brevi rispetto alle lunghe e delle lunghe rispetto alle massime. ³ Comunque sia, il giusto modo è sempre da osservarsi in tutte le circostanze, ed anche nelle note secondo la mensura e il loro numero. ⁴ Credono anche che [il modo] sia chiamato così da 'misurazione regolata' [*moderata*], ed altri da 'comporre regolatamente' [*modificare*], cosa che, con una variata mensurazione dei tempi produce diversi moti dei modi. ⁵ Per tempi intendo le note di breve. ⁶ Come è stato già detto, la lunga nelle composizioni poetiche è uguale a due brevi, poiché il due è numero pari e femminile, come stimò Pitagora, dunque giudicano imperfetta la mensurazione binaria delle note, perfetta e maschile la ternaria: il genere maschile infatti supera per perfezione quello femminile. ⁷ Il modo è dunque imperfetto quando nella lunga vi sono due tempi o soltanto due brevi, cosa che gli antichi compositori indicavano con due punti piantati in una figura quadrangolare, in questo modo: a. ⁸ Il modo è invece perfetto quando nella lunga sono contenute tre brevi, e si segnava con tre punti messi di seguito in un quadrato in questo modo: b. ⁹ Questo valore della lunga è detto dai moderni 'modo minore' rispetto al modo contenuto nella massima. ¹⁰ Gli antichi stabilirono un unico modo sia per la massima che per la lunga, come se l'uno senza l'altro (calcolato secondo la perfezione) non potesse sussistere. ¹¹ I musicisti li seguirono, e istituirono una pausa di tre tempi per il modo minore perfetto - quello che concerne la lunga - da porre davanti alle note per facilità e comodità, ed anche per riconoscere che tre brevi sono contenute in una lunga. ¹² Chiamano imperfetto il modo della medesima lunga solo scrivendo la nota in cui consiste essere dimostrata. ¹³ Infatti ogni lunga appartiene a qualche [tipo di] modo minore, che con un precedente segno di perfezione (ovvero la pausa di tre tempi) assegnano al modo minore perfetto. ¹⁴ Se il segno mancasse, come se da una mancanza si facesse una valutazione sulla veste (infatti [avere] una veste è cosa più degna e più perfetta che non la [sua] assenza) vollero che quella stessa lunga appartenesse al modo minore e imperfetto, attribuendole solamente due brevi. ¹⁵ Credettero che il modo maggiore, che vollero fosse presente nella nota di duplice lunga [detta così] in quanto contiene soltanto due lunghe e compreso in quella stessa duplice lunga, fosse imperfetto. Denominarono massima la figura del modo imperfetto maggiore, per il fatto che prima di essa non è posto alcun segno di perfezione. ¹⁶ Con il porre davanti [a qualsiasi nota] due pause di tre tempi, che abbiamo chiamato pause perfette di lunga, giudicarono che nella massima fosse presente il modo maggiore perfetto. ¹⁷ E ciò non fu irragionevole: assegnata una sola pausa di tre tempi al modo minore perfetto, per il riconoscimento del modo maggiore perfetto preposero due pause dello stesso tipo. ¹⁸ Due infatti valgono di più per quantità e durata temporale di una sola, è dunque necessario che indichino il modo maggiore. ¹⁹ La massima, che possiede tre lunghe quando la lunga del tipo detto contiene tre brevi, conterrà allora nove brevi ossia

Pitagora,

Modo imperfetto



Modo maggiore

Musici,
Anselmi

Ausonio,
Eloy,

Donstable

tempi. Tutti i musicisti infatti concordano che in un'unica figura di tal genere possano essere contenuti al massimo nove tempi, testimone Anselmi, e che con un'unica presa di fiato un cantore possa difficilmente superar[ne la durata] con la sua voce.²⁰ È manifesto che la disposizione ternaria delle lunghe [così] ordinate nei loro tempi è associata alla mensurazione novenaria con certissima evidenza della perfezione, infatti il numero tre è il primo numero dispari che moltiplicato per se stesso risulti dispari anche nel suo quadrato, ossia novenario.²¹ Se [questo quadrato] si dividerà per tre, il tre risulterà subito in tre numeri tre.²² Non senza ragione, dunque, Ausonio scrisse a Simmaco nell'*enigma del numero tre* esprimendo incredibile lode su siffatta misurazione ternaria.²³ Eloy poi, dottissimo nel *modus*, espresse con due pause di lunga perfetta il modo maggiore perfetto e con una sola pausa di tre tempi illustrò la perfezione del modo minore nella sua messa *Dixerunt discipuli*.²⁴ Anche Dunstable, nel *tenor* di *Veni Sancte Spiritus* istituì questa cosa in questo modo:



[es. 113]

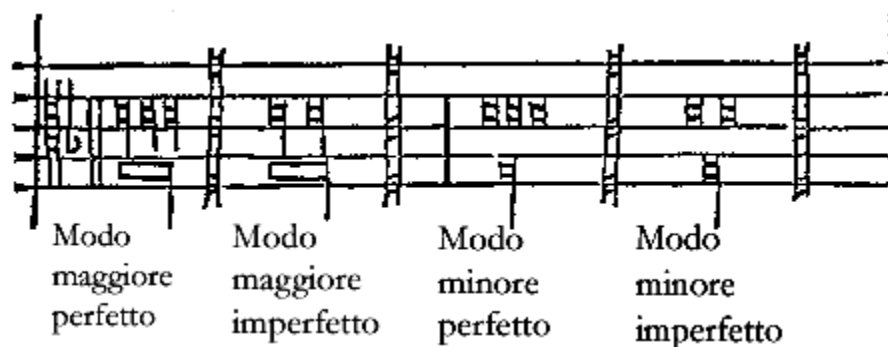
²⁵ Molti sono soliti notare le pause di lunga essenziali ed iniziali tra le note della composizione.²⁶ Sono essenziali, quando commisurano con le note di un'altra parte (ad esempio la più acuta) tante brevi da eseguire in silenzio quanti sono i loro intervalli incomposti fra le linee.²⁷ Sono iniziali, quando due di esse indicano il modo maggiore perfetto, e una sola il minore perfetto, cosa di cui si dà la prova in tutta evidenza nel *tenor* sopra scritto *Veni Sancte Spiritus*.²⁸ Molti comunque le dispongono senza sottoporle a misura, ovvero solo per indicazione, e ciò quando sono preposte all'indicazione di tempo come il cerchio o il semicerchio scritti in principio della composizione.²⁹ In tal caso due pause di tre tempi dichiarano soltanto il modo maggiore perfetto, tre, che è [perfetto] il minore, cosa che anche Tinctoris convenientemente affidò al *tenor* del suo mottetto degno di un maestro *Difficiles alios delectat pangere cantus*.³⁰ Ancora, non ha importanza se le tre pause si estendano negli stessi intervalli tra linee o in diversi.³¹ Le pause per indicazione e non da misurarsi si scrivono in questo *tenor* in questo modo:

Tinctoris



[es. 114]

³² Ciascuno vedrà facilmente nella seguente raffigurazione tutte le quantità delle massime e delle lunghe in qualsiasi modo siano mensurate:



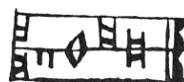
[es. 115]

Il tempo. Capitolo ottavo.

Tempo perfetto

Perchè il compasso
Viene chiamato
"sesto" dai matematici

¹ I musici vollero determinare che la quantità di un tempo è assegnata alle note brevi. ² Il tempo è duplice: perfetto e imperfetto. ³ Il tempo perfetto assegna alla breve tre note di semibreve, e ciò è espresso dal cerchio tracciato all'inizio della composizione. ⁴ I musici infatti credono di manifestare la divisione della breve ternaria e perfetta collocando il cerchio, poiché nella circonferenza il principio, il mezzo e la fine consistono in modo uguale, o (cosa che gradisco maggiormente) poiché è noto che la circonferenza sferica e circolare viene prodotta per legge di natura dal numero sei, che è perfetto, secondo la sua distanza dal punto mediano (detto centro). ⁵ Se infatti il centro distasse dalla circonferenza un solo dito, la circonferenza misurerà una quantità di sei dita. ⁶ Di qui i matematici chiamano il compasso anche 'sesto'. ⁷ Vi sono anche coloro che dimostrano la divisione perfetta e ternaria nelle brevi per mezzo di due pause di semibreve scritte all'inizio della composizione, che contano assieme alle note seguenti, in questo modo:



[es. 116]

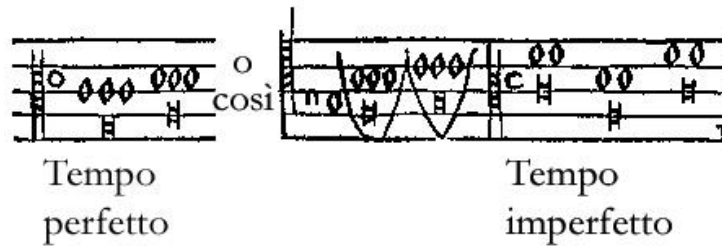
Il tempo imperfetto



a.

⁸ Grazie ad esse si può facilmente percepire che la pausa di una sola breve divisibile in tre parti uguali è contenuta nel tempo perfetto, di cui le due [pause] costituiscono i due terzi. ⁹ Poiché, quando fosse opportuno disporre due pause di semibreve nel tempo imperfetto, i più affermano che una sola pausa di breve è più correttamente opportuna, se, aggiungo io, non si debbano calcolare assieme una delle due pause di semibreve con la precedente e l'altra con la seguente. ¹⁰ Alcuni ancora da tre brevi annerite rese imperfette grazie a tale annerimento per accidente percepiscono la divisione perfetta del tempo nelle composizioni. ¹¹ Il tempo imperfetto divide la figura della breve in due semibreve, infatti hanno tratto semibreve da 'semi', ovvero metà, e 'breve', come a dire che questa porta in se metà quantità della breve. ¹² Porre il semicerchio nelle composizioni dimostra questa scomposizione binaria delle brevi. ¹³ Il semicerchio tuttavia non è da considerare come metà del cerchio, ma come [un cerchio] imperfetto, infatti *semium* suona come 'imperfetto'. ¹⁴ Poiché con il semicerchio vollero che fosse espresso il tempo imperfetto nelle brevi, e ciò, senza dubbio, non per dotare ciascuna breve di mezza quantità di tempo perfetto, cioè una semibreve e mezza, ma per dotarla di due terze parti dello stesso tempo perfetto, come divisione imperfetta del tempo. ¹⁵ Cosa che si può chiaramente valutare anche dal punto di vista matematico: quando il semicerchio serberà in se precisamente due terzi della circonferenza. ¹⁶ Ciò viene dimostrato nel modo più imparziale con la figura di un triangolo equilatero posta nella circonferenza stessa, in questo modo: a. ¹⁷ I compositori e i copisti di musica non sono soliti por mente a questo quando

scrivono il semicerchio o uguale o di più o di meno alla metà di un cerchio per grandezza.¹⁸ In questo esempio si pongono le dimostrazioni del tempo perfetto ed imperfetto nel modo più chiaro:



[es. 117]

¹⁹ Errano inoltre coloro che chiamano maggiore la semibreve del tempo imperfetto perché contiene metà della breve e credono minore quella che contiene un terzo della breve perfetta, poiché una semibreve sarà sempre uguale ad un'altra, calcolatane la stessa prolazione.²⁰ Né si oppone a ciò che una costituisca un mezzo, l'altra un terzo della breve, quando le brevi sono dissimili per la quantità posta [in esse].²¹ Moltissimi affermano che con le cifre due e tre vengono espresse le quantità perfette ed imperfette delle note, considerando la prima quantità con il cerchio quando è disposta la divisione perfetta, o con il semicerchio se imperfetta, e le restanti perfette in seguito con il numero tre, ed imperfette con il due.²² Se dunque la composizione sarà composta nel modo maggiore perfetto, minore perfetto e tempo perfetto, si riconoscerebbe da questi segni: O 3/3.²³ Se nel modo maggiore perfetto, minore imperfetto e tempo perfetto, sarebbe così ordinata: O 2/3.²⁴ Se nel modo maggiore perfetto, minore perfetto e tempo imperfetto, questi segni: O 3/2.²⁵ Se producono una composizione nel modo maggiore imperfetto, minore perfetto e tempo imperfetto, si riconoscerebbe da questi segni, prepongono alle note questo segno: C 3/2.²⁶ Se nel modo maggiore imperfetto, minore imperfetto e tempo perfetto, scrivono questi segni: C 2/3, e così via riferendo in varie maniere i singoli segni alle diverse quantità.²⁷ E infatti quando prepongono soltanto due segni vollero intendere soltanto il modo minore e il tempo, come il modo minore perfetto ed il tempo perfetto in questo modo: O 3, ed il modo minore perfetto ed il tempo imperfetto in questo modo: O 2.²⁸ Vi sono anche taluni che con le cifre 3 e 2 non solo dimostrano il tempo perfetto o imperfetto, ma indicano anche la proporzione sesquialtera o dupla nelle semibrevi, e inoltre mostrano con questi segni il modo minore imperfetto e il tempo imperfetto: C 2 Il modo minore imperfetto e il tempo perfetto in questo modo: C 3.²⁹ Noi sosteniamo che questi segni per le anzidette quantità siano da respingere, quando nel Filosofo [si legge:] «inutilmente si fa con molto ciò che si può fare con meno».³⁰ Infatti se con un unico segno di due pause di tre *tempora* il modo perfetto maggiore si distingue da quello imperfetto, l'imperfetto non si dimostra con alcun segno, ma soltanto con la sua figura.³¹ Valutando secondo la stessa regola, il modo minore perfetto si riconosce grazie ad un solo segno, ossia da un'unica pausa di tre tempi (il suo segno abituale), e l'imperfetto da nessuno (per privazione), ma si inferisce piuttosto dalla sola scrittura delle figure che gli sono proprie.³² Si osserva poi che non si devono scrivere diversi segni per diverse quantità della stessa categoria, ma [che si devono] istituire [dei segni] solo per i perfetti.³³ Da ciò consegue che quando i musicisti antichi e più recenti ascrissero il cerchio e il semicerchio al tempo perfetto ed imperfetto, noi ci distinguiamo da loro nella indicazione del modo.³⁴ E inoltre, benché qualcuno creda sconsideratamente che le cifre tre e due mettano in atto le proporzioni sesquialtera e dupla, io ragionevolmente dissento con costoro, per togliere ogni indugio, nel primo capitolo del quarto libro.³⁵ Io le stimo estranee alle quantità del modo minore o

Filosofo

Musici

Geometri

del tempo.³⁶ I musici vollero che nelle figure scritte con certa e continua quantità con simmetria geometrica siano significate le quantità perfette.³⁷ Il punto, il cerchio e la linea sono per i geometri i primi e più importanti elementi da considerare.³⁸ Il punto è l'elemento minimo e l'inizio della quantità continua.³⁹ Come l'unità nei numeri e il suono in musica, il cerchio e la linea si accrescono con l'accumulazione del punto stesso, per ciò è noto che nelle [quantità] continue è inscritta una certa forza di perfezione, infatti (com'è stato dimostrato nel terzo capitolo) ogni cosa giunge alla perfezione grazie all'elemento minimo del suo genere.⁴⁰ Ne deriva che i musici, per scrivere la quantità perfetta delle figure minori che chiamano prolazione, abbiano istituito un punto da scrivere all'interno [dei segni] di entrambi i tempi.⁴¹ A questo cerchio, poiché è una figura perfetta, attribuirono, come abbiamo detto, il tempo perfetto per le brevi.⁴² Di qui tramandarono anche il modo perfetto minore da computarsi nelle lunghe [indicandolo] con la pausa di tre spazi.⁴³ Infine manifestarono secondo la matematica la quantità perfetta delle massime, che consiste nel modo maggiore, con due pause che occupano tre spazi.

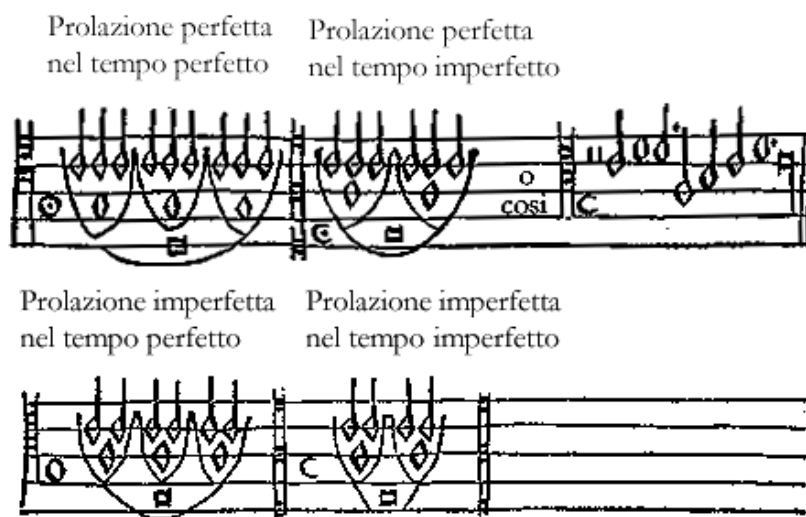
La prolazione. Capitolo nono

Prolazione perfetta,
prolazione imperfetta

¹ La prolazione è la quantità sostanziale attribuita alle semibrevis, che mostra in quale maniera il tutto sia diviso nelle parti propinque.² Anch'essa ha una divisione simile a quella delle altre quantità sostanziali.³ Nel primo tipo riceve la scomposizione ternaria della semibreve che viene divisa in tre minime ed è detta perfetta, nel secondo riceve la scomposizione binaria, che attribuisce soltanto due minime a ciascuna semibreve e che è detta imperfetta.⁴ Vi sono anche coloro che chiamano maggiore la prolazione ternaria e perfetta, e minore la binaria, ma io non lo gradisco, giacché entrambe le prolazioni sono considerate per una sola figura, ovvero la semibreve, e una semibreve non è differente da un'altra semibreve come la massima lo è dalla lunga (grazie alle quali si conosce che il modo contenuto in esse singolarmente è minore o è maggiore).⁵ A qualcuno degli antichi piacque tuttavia assegnare una misurazione per tale prolazione tanto alle semibrevis quanto alle minime.⁶ Essi scrivevano la prolazione maggiore per le semibrevis divisibili in minime, e la minore per le minime divise nelle semiminime, perché trattavano anche di una minima dalla figura di tre parti uguali, come mostra Anselmi, poiché chiamavano quella contenuta nelle semibrevis prolazione maggiore, e associarono la minore alle minime.⁷ I moderni tuttavia abbandonarono la divisione ternaria della minima, attribuendo soltanto alla divisione binaria lei e la sua scomposizione.⁸ Si ebbe l'abitudine di indicare la prolazione perfetta con un punto posto all'interno del segno del tempo, [mentre] quella imperfetta si inferisce facilmente dalla mancanza di quel punto.⁹ Alcuni erano soliti esprimere la prolazione perfetta con due pause di minima da contare con le note circostanti della composizione.¹⁰ Vi sono anche coloro che stimano segno della prolazione perfetta il punto di divisione posto prima o dopo una minima, o fra due [di esse], in quanto la minima alla quale si pone vicino si collega nel computo alla più prossima semibreve secondo la divisione ternaria, dopo aver valutato la perfezione della prolazione.¹¹ Benché tale punto indichi il valore ternario delle minime, molto spesso tuttavia nella prolazione perfetta il numero nelle minime si ordina [già] ternario, e per riconoscerla come tale non si ha il bisogno del punto di divisione.¹² Ad esempio se disporrò tre semibrevis o tre minime in una composizione, nella prolazione perfetta ogni semibreve conterrà tre minime, le tre minime vengono calcolate insieme, e qui non c'è bisogno di alcun punto di divisione, poiché se [esso] fosse il più importante ed il solo segno della semibreve perfetta non sarebbe ammessa la semibreve perfetta, in quanto simile davanti ad una simile, e ciò sarebbe improprio.¹³ È chiaro dunque che il punto posto dentro al segno del tempo è stato riferito alla prolazione

Anselmi

perfetta dagli *auctores*.¹⁴ Da ciò si comprende come cosa notissima che nelle composizioni non si possono istituire la prolazione senza il *tempus*, il modo maggiore senza il minore e il minore senza il *tempus*.¹⁵ I segni, come un abito, dimostrano la perfezione di entrambi i modi e della prolazione.¹⁶ Le figure, in mancanza di segni, portano con loro l'imperfezione, e come loro sono soliti [operare] entrambi i *tempus*, infatti il perfetto si manifesta solitamente con il cerchio, l'imperfetto con il semicerchio, come dappertutto la prolazione perfetta può essere scritta grazie al punto.¹⁷ Con questi esempi si dimostrano le prolazioni.



[es. 118]

Le parti delle figure. Capitolo decimo

¹ Delle figure vi è una parte propinqua, una remota, una più remota e un'altra remotissima. ² La parte propinqua è quella in cui il tutto si scompone immediatamente, come la lunga in relazione alla massima, la breve rispetto alla lunga, la semibreve rispetto alla breve e la minima rispetto alla semibreve. ³ La parte remota è quella tra cui essa e la sua totalità sta una sola nota secondo l'ordine naturale, come la breve in relazione alla massima, fra le quali risiede la sola lunga, la semibreve rispetto alla lunga, tra le quali si interpone la sola semibreve, e la minima rispetto alla breve, interrotte da una sola semibreve. ⁴ La parte più remota è quella tra cui essa e il suo tutto sono disposte secondo l'ordine naturale due note maggiori, come la semibreve rispetto alla massima, che, considerata l'estremità, limitano la lunga e la breve quali note mediane. ⁵ La parte remotissima è quella in cui tra essa e il suo totale risiedono per natura tre figure maggiori, come la minima rispetto alla lunga, fra le quali secondo natura sono racchiuse la lunga, la breve e la semibreve. ⁶ Si può trarre la stessa conclusione sulle ripartizioni della minima in relazione alle singole figure. ⁷ Da questa valutazione appare chiaro che la figura della massima è sempre il tutto, e la 'diesis' sempre parte, le sei restanti, ovvero lunga, breve, semibreve, minima, semiminima e semiminima sono sia il tutto che le parti. ⁸ Non ricevendo infatti le tre parti più piccole la divisione ternaria dalla minima, non poniamo dopo di essa una figura minore calcolandone l'imperfezione. ⁹ Infatti la minima per i moderni fa terminare la divisione ternaria, perché nell'ambito della musica figurata gli accidenti sono assegnati soltanto alle cinque prime figure.

Le imperfezioni delle figure. Capitolo undicesimo.

¹ Tra le figure imperfettibili, alcune sono soltanto pazienti, altre soltanto agenti,

Prima cosa da considerare
Seconda cosa da considerare

Anselmi

Imperfezione

altre sia agenti che pazienti. ² La figura solamente paziente è la sola massima. Questa, pur potendo essere resa imperfetta in vari modi da diverse figure, non ne rende mai imperfetta alcuna. Infatti in una composizione non esiste figura più grande per valore che la precede o segue cui possa essere applicata come terza parte che genera imperfezione. ³ Dalla qual cosa si debbono considerare come regole generali due concetti. ⁴ Il primo: la nota che causa l'imperfezione sarà sempre minore della nota che la subisce. ⁵ Il secondo: La figura che viene resa imperfetta è sempre da considerarsi nel valore della sua quantità perfetta, o almeno lo è la parte di essa che da quella viene resa imperfetta. ⁶ Anselmi lo affermò nella terza giornata del suo *De Musica* con queste parole: ⁷ «da quantità della detrazione è la terza parte del valore che la figura dalla quale si detrae reca scritto, qualora vi sia divisione ternaria della misura» ⁸ L'imperfezione è dunque una certa riduzione di un tutto al massimo della sua terza parte secondo la disposizione ternaria precedentemente calcolata in esso. ⁹ Le figure disposte in una composizione secondo il loro proprio valore di quantità binaria ed imperfetta sono spesso ornate con un punto di aumentazione, grazie al quale ciascuna figura è accresciuta di mezza quantità, di qui acquisiscono una suddivisione ternaria ed equivalgono alla perfezione. ¹⁰ La figura soltanto agente è solo una, la minima, che anche se rendesse imperfette altre note, come le semibreve nella prolazione perfetta, non subendo la scomposizione ternaria della sua quantità non può mai essere resa imperfetta da un'altra [nota]. ¹¹ Figura agente e paziente è quella che può causare e subire imperfezione. ¹² Ve ne sono tre: La lunga, la breve e la semibreve. ¹³ Ciascuna può rendere imperfetta una [nota] maggiore [di lei] ed essere resa imperfetta da una minore. Infatti ogni figura che può essere resa imperfetta può esserlo da una nota che la precede, soltanto da una che la segue o da entrambe. ¹⁴ Di conseguenza la figura che possiede la terza parte non scomponibile in tre parti uguali (ad esempio la semibreve della prolazione perfetta, la cui terza parte è la minima che non completa la divisione ternaria) può essere resa imperfetta da una parte soltanto. ¹⁵ Ogni nota che si rende imperfetta con l'applicazione della rimozione della sua terza parte si dice essere imperfetta rispetto al tutto. ¹⁶ Quando però si imperfeziona grazie alla riduzione della terza parte rimossa della sua parte propinqua, si dice che è resa imperfetta da parte propinqua dalla sua parte remota. ¹⁷ Allo stesso modo una figura può essere resa imperfetta da parte più remota nella sua parte remota, e da una parte remotissima nella sua parte più remota, come la massima rispetto alla minima nella prolazione perfetta. ¹⁸ In generale i musicisti ritennero che ogni data nota posta davanti ad un'altra a lei simile (in una suddivisione perfetta) fosse sempre perfetta, e non potesse in nessun caso essere resa imperfetta riducendola di tanto quanto la sua parte sottraibile, poiché una nota imperfettibile si pone necessariamente prima di una figura maggiore o minore.

I segni dell'imperfezione sono tre

¹⁹ Tre sono [le qualità] che dimostrano che una figura imperfettibile è imperfetta: l'imperfezione nella quantità, la presenza del punto di divisione e il riempimento delle note.

Primo segno
Dell'imperfezione

²⁰ La prima: Ogni volta in cui alcune note di minor valore si scriveranno prima o dopo una di maggior valore e non si completerà o si supererà la quantità ternaria, la maggiore sarà resa imperfetta dalla vicina minore (se [questa] non sarà già stata calcolata assieme ad altre) o dalle parti propinque remote, o più remote, o dalla propinqua e remota [insieme], e ciò in diverse maniere, come si constata in questo *tenor*.

[es. 119]

²¹ Come si nota in questo *tenor*, la prima breve rende imperfetta quanto al totale la lunga seguente dalla parte anteriore, poiché è la sua terza parte e la sua propinqua.

²² La prima semibreve rende imperfetta quanto al totale la breve precedente dalla parte posteriore. ²³ Le due minime tra la breve e la lunga rendono imperfetta quanto al totale la breve dalla parte posteriore, poiché, pur essendo le sue parti remote, equivalendo alla sua parte propinqua è noto che producono l'effetto di un'unica parte propinqua. ²⁴ La lunga che segue entrambe le dette minime è resa imperfetta quanto al totale dalla parte posteriore dalla prima breve. ²⁵ La prima breve dopo l'indicazione del tempo perfetto con prolazione perfetta è resa imperfetta dalla parte posteriore quanto al totale, ossia dalla parte propinqua, e quanto alla sua parte, ossia dalla parte remota, che è la terza parte della sua parte propinqua.

²⁶ La figura imperfettibile può poi essere resa imperfetta sia dalla parte che precede che da quella che segue quando prima di lei vi sarà la sola terza parte della sua parte propinqua e quindi la segua allo stesso modo la terza parte della parte propinqua di un'altra. ²⁷ Allora si dice che è resa imperfetta da entrambe le parti, poiché, secondo la dottrina stabilita dei musici, le figure possono essere rese imperfette in molti modi, come questo *tenor* prova limpidamente:



[es. 120]

²⁸ In questo *tenor*, la prima semibreve rende imperfetta la lunga che segue dalla parte anteriore quanto alla parte propinqua, infatti la semibreve è la terza parte della parte propinqua della lunga. ²⁹ Ancora, la semibreve seguente rende imperfetta la stessa lunga dalla parte posteriore quanto alla sua parte propinqua. ³⁰ Secondo la medesima valutazione è notata la prima breve scritta sotto il segno del tempo perfetto con prolazione perfetta, infatti appare chiaro che è resa imperfetta dalla parte anteriore e posteriore dalle parti remote, cioè dalle minime, quanto alle due parti propinque. ³¹ La prima delle due lunghe in *ligatura* non è resa imperfetta, in quanto una simile davanti ad una sua simile non si può rendere imperfetta. ³² La seconda lunga ³³ è resa imperfetta dalla parte posteriore quanto al totale, ovvero quanto alla parte propinqua che è la breve, e la breve stessa che causa l'imperfezione è resa imperfetta dalla seguente semibreve quanto al totale. ³⁴ Si deve nel frattempo comprendere che una nota simile davanti ad una [a se] simile non può essere resa imperfetta da figure simili separate nei loro corpi e in se complete, [può esserlo] però da quelle unite totalmente, poiché le figure in *ligatura*; – come due brevi di tempo perfetto considerate parte della lunga del modo minore imperfetto – si possono rendere imperfette anche se consistessero in una breve davanti ad un'altra breve. ³⁵ Proprio questo è ciò che accade quando una figura viene resa imperfetta dalla parte anteriore e dalla parte posteriore quanto ad entrambe le parti, come si osserva anche nella lunga dalla parte anteriore e posteriore del *tenor* soprascritto, diminuita dalla sottrazione di due semibrevi, e nella breve sotto il tempo e prolazione perfetti, resa imperfetta dalle due minime poste da entrambe le parti. ³⁶ Se una simile davanti ad una simile in un unico corpo non potesse essere resa imperfetta, dunque nessuna figura sarebbe mai imperfettibile dalla parte anteriore quanto alla parte propinqua o anche remota. ³⁷ Questo ciascuno può facilmente considerarlo anche da se stesso. ³⁸ Non è ammissibile che una sola minima possa rendere imperfetta un'altra figura, se non nella mensura della prolazione perfetta. ³⁹ Nonostante ciò Guillaume de Machaut scrisse una breve del tempo perfetto con prolazione imperfetta resa imperfetta da una sola minima: cosa assurda, infatti una nota è abitualmente resa imperfetta dalla terza parte di sé (come la lunga del modo minore perfetto da una breve) o dalla terza parte di una metà di sé, come la lunga del modo imperfetto e tempo perfetto

da una semibreve; o ancora da un terzo della sua terza parte, come una breve del tempo imperfetto e prolazione perfetta da una sola minima.⁴⁰ Vi sono anche coloro che vorrebbero che una breve del tempo perfetto con prolazione perfetta fosse resa imperfetta da due minime precedenti o seguenti: cosa che non si ammette a meno che le due minime non rendano imperfetta quanto al totale la detta breve contigua, di cui esse sono parte propinqua, ossia terza, per l'alterazione della seconda [di esse], come accade nel secondo *tenor* [nel capitolo] sull'alterazione e in moltissime composizioni, o, cosa poco in uso, a meno che la prima minima non renda imperfetta la prima semibreve facente parte [della breve], e la seconda [non renda imperfetta] la terza grazie alla sottrazione.⁴¹ Si afferma inoltre che nelle figure divisibili in tre parti ternarie (quando sono rese imperfette dalle parti remote dalla parte anteriore e posteriore nelle loro parti propinque) la prima parte propinqua unita [al tutto] è resa imperfetta dalla parte anteriore quanto al totale e la terza parte [è resa tale] dalla parte posteriore.⁴² La seconda parte unita [al tutto] rimane nel suo stato di perfezione, cosa che si può osservare nella prima lunga del *tenor* precedente abbracciata dalle due semibrevi.⁴³ Se due parti remote precedessero una simile figura divisibile in tre parti propinque ternarie e la seguisse una parte remota, si dice allora che verrebbe resa imperfetta in tutte le sue parti propinque.⁴⁴ Così, quando nel tempo perfetto con prolazione perfetta vi saranno due minime prima di una breve e una sola la seguisse, allora la prima delle due minime renderebbe imperfetta la breve nella sua prima parte propinqua, la seconda [minima] nella seconda [parte], e la minima che segue renderebbe imperfetta la breve nella sua terza parte propinqua.⁴⁵ Si aggiunge che se le due minime che la precedono rendessero imperfetta quanto al tutto la breve della quale fossero la terza parte a causa dell'alterazione della seconda minima, questa renderebbe allora imperfetta [la breve] nella sua terza parte propinqua dalla parte posteriore, e la seconda parte propinqua sarebbe perfetta.⁴⁶ Dunque la breve integra che contiene nove minime, grazie a questa sottrazione abbandona quattro minime della sua quantità.⁴⁷ Valutando similmente, moltissimi sono d'accordo sul fatto che la nota maggiore possa essere diminuita nella sua terza parte, e la dicono allora imperfetta quanto al tutto,⁴⁸ o anche di un terzo della parte propinqua quanto alla parte, o ancora di un terzo della seconda parte propinqua sempre quanto alla parte.⁴⁹ Inoltre la rendono imperfetta nelle parti remote, in modo che venga sottratta una parte maggiore e più grande della metà della figura stessa grazie all'imperfezione.⁵⁰ Ad esempio, se dalla lunga del modo minore perfetto, tempo perfetto e prolazione perfetta, che contiene ventisette minime, sottraessi una breve perfetta (ovvero un terzo di essa) levando nove minime, e poi togliessi una semibreve (terza parte della sua parte propinqua) che vale tre minime, ed ancora [sottraessi] anche la seconda semibreve (che è la terza parte della seconda parte propinqua) che comprende tre minime, e [togliessi] poi anche quattro minime dalle quattro semibrevi rimanenti; dunque dalle ventisette minime che la lunga integra di regola conterrebbe, ne avrei levate diciannove a causa della sottrazione che riduce.⁵¹ Il calcolo di questa imperfezione si mostra poco alla luce ed è poco in uso, e consideriamo sia da evitare più che da approvare, in quanto l'imperfezione è la sottrazione della terza parte o della parte minore che si applica ad un tutto per completare la divisione ternaria della quantità.⁵² Si dice che quando asportiamo la terza parte di una data totalità, rimanga per natura una quantità binaria delle parti.⁵³ Ciò perché ogni figura nella sua quantità perfetta, ovvero ordinata secondo l'insieme ternario delle parti propinque, se si rende imperfetta per la sottrazione di un terzo d'essa, è inevitabile che rimanga imperfetta e aderisca alla divisione binaria, come se fosse sostituita con la sua quantità imperfetta.⁵⁴ Si dice che una figura imperfetta divisibile soltanto in due parti propinque perfette venga resa imperfetta dalla parte

anteriore e dalla parte posteriore in entrambe le parti quando una sola sua parte remota la precederà e una sola la seguirà.⁵⁵ Ancora, quando entrambe le parti remote che la rendono imperfetta la precederanno e allo stesso tempo la seguiranno e siano sia semplici, sia separate, sia in *ligatura*, la prima rende imperfetta la prima parte imperfettibile, e la seconda rende imperfetta la seconda, cosa che moltissimi confermano nella notazione delle composizioni e come nel presente *tenor* si può chiaramente riconoscere.

[es. 121]

⁵⁶ In questo *tenor* la prima lunga viene resa imperfetta dalla parte posteriore quanto ad entrambe le parti propinque dalle due semibrevi in *ligatura* che la seguono.⁵⁷ La prima di esse rende imperfetta dalla parte posteriore la prima breve che fa parte della lunga, la seconda [rende tale] la seconda [breve].⁵⁸ La seconda lunga è resa imperfetta dalla parte anteriore quanto ad entrambe le parti propinque dalle due semibrevi che la precedono, di cui la prima rende imperfetta dalla parte anteriore la prima breve unita, la seconda rende imperfetta la seconda.⁵⁹ La terza lunga è resa imperfetta sia dalla parte anteriore che posteriore in entrambe le sue parti propinque, infatti la semibreve che la precede rende imperfetta dalla parte anteriore la prima breve che fa parte di lei.⁶⁰ La semibreve seguente è indizio di un'imperfezione effettuata dalla parte posteriore alla breve unita che segue.⁶¹ La quarta lunga è perfetta quanto ad entrambe le parti propinque poiché sta davanti ad una a sé simile non unita, benché sia del modo minore imperfetto.⁶² La quinta lunga viene resa imperfetta dalla parte posteriore quanto ad entrambe le parti propinque congiunte, ovvero dalla semibreve e dalle due minime poste di seguito.⁶³ La prima semibreve infatti rende imperfetta dalla parte posteriore la prima breve che fa parte della lunga.⁶⁴ Le due minime (ovvero la quantità della semibreve)

Secondo segno
di imperfezione

rendono imperfetta sempre dalla parte posteriore la seconda breve unita.⁶⁵ La prima breve che segue il segno del tempo imperfetto e prolazione perfetta viene invece resa imperfetta dalla parte anteriore e dalla posteriore quanto ad entrambe le parti propinque unite, la prima delle quali si osserva essere resa imperfetta dalla parte anteriore, la seconda dalla parte posteriore.⁶⁶ La breve seguente viene resa imperfetta in entrambe le sue parti soltanto dalla parte posteriore dalle due minime seguenti. La prima di esse imperfeziona la prima parte [di cui si compone la breve], la seconda rende imperfetta la seconda dalla parte posteriore.

⁶⁷ Quanto al secondo punto: Ogni volta in cui il punto di divisione viene apposto ad una certa nota, o per se stessa soltanto o per se e un'altra o altre, allora quella nota ne rende imperfetta un'[altra] di maggior valore che la precede o la segue (se può renderla tale), come si mostra in questo *tenor*:



[es. 122]

⁶⁸ In questo *tenor* la terza breve viene resa imperfetta dalla parte posteriore quanto al tutto, cosa mostrata dal punto di divisione posto dopo la prima semibreve.⁶⁹ La quarta breve viene resa imperfetta dalla parte anteriore quanto alla totalità, e ciò è indicato chiaramente dal punto posto davanti alle due minime che la precedono.

⁷⁰ Il punto di divisione scritto tra le due semibreve poste fra le ultime brevi indica che la quinta breve viene resa imperfetta dalla parte posteriore e la sesta dalla parte anteriore.⁷¹ Se una nota di maggior valore precede o segue una minore cui sia applicato il punto, non sarà imperfettibile.⁷² La nota minore sarà collegata o trasportata alla prima nota con la quale possa essere legata regolarmente secondo la quantità ternaria.⁷³ Ugualmente, quando una nota minore senza punto precederà una nota maggiore che non può essere resa imperfetta, la nota minore sarà collegata ad un luogo precedente per completare il valore ternario, come si osserva nel presente *tenor*:



[es. 123]

⁷⁴ in questo *tenor*, il punto posto tra la terza e la quarta semibreve dimostra che la quarta [nota] è da computare assieme alla terza breve della seguente *ligatura*, non potendo essere collegata né con la prima né con la seconda, poiché una simile davanti ad una a sé simile (come è già stato esposto) non può essere resa imperfetta.⁷⁵ Per lo stesso motivo la semibreve che precede le tre ultime brevi sciolte e senza punto si collegherà alla terza breve, che essa rende imperfetta.⁷⁶ Si esprime il medesimo giudizio quando sarà applicato il punto di divisione a una breve rispetto alle lunghe nel modo minore perfetto e a una lunga rispetto alle semibreve nella prolazione perfetta.⁷⁷ Anche se fossero senza punto, si dovrebbero comunque collegare a figure più distanti che possano ricevere siffatta imperfezione.⁷⁸ Cosa bisogna dire se quattro semibreve saranno disposte tra due brevi nel tempo perfetto? ⁷⁹ Dico, secondo gli antichi, che la prima semibreve è da collegare alla breve precedente e il suo valore si deve calcolare assieme ad essa. [La semibreve] la rende imperfetta dalla parte posteriore quanto al tutto, particolarmente quando la breve che segue le quattro semibreve sarà perfetta, o dotata del punto di perfezione, o posta davanti ad una sua simile.⁸⁰ Altrimenti, se la breve fosse imperfettibile o potesse essere resa imperfetta, la prima breve che precede le quattro semibreve sarà perfetta per sé stessa e la quarta semibreve renderà imperfetta la breve seguente dalla parte anteriore quanto al tutto.⁸¹ Dirò tuttavia, per eliminare ogni esitazione, che la precedente breve deve essere considerata per sé stessa perfetta a causa del punto di perfezione, a meno che non venga applicato il punto di divisione tra la terza e la quarta semibreve.⁸² Ciò è provato dalla notazione di questo *tenor*:

es. 124]

⁸³ In questo *tenor* la prima breve è resa imperfetta dalla prima semibreve, giacché la

⁹⁴ Se una breve del tempo perfetto e prolazione imperfetta fosse seguita immediatamente da una sola minima e una sola semibreve, detta breve non potrà essere resa imperfetta quanto al tutto dalla sua terza parte propinqua che immediatamente la segue, poiché quella parte, ovvero la quantità di semibreve, è separata in parti dissimili che non si uniscono, ovvero in una minima e nella metà della seguente semibreve, come fa vedere il presente *tenor*

The image shows the musical score for the Soprano (S) and Tenor (T) parts of the song 'The Rose Tree'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor part begins with a bass clef and a key signature of one flat. Both parts have a 3/4 time signature. The Soprano part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The Tenor part starts with a half note E3, followed by a quarter note D3, and then a quarter note C3. The score continues with various musical notations including beams, slurs, and accidentals.

⁹⁵ Per il terzo punto: Ogni volta in cui in un insieme ternario è perfetto per quantità una nota venga riempita, essa viene resa imperfetta di un terzo della sua propria quantità. ⁹⁶ È necessario che la segua in uguale annerimento questo suo terzo, e la diminuzione viene provata soltanto grazie al riempimento. ⁹⁷ Non importa se la terza parte riducibile precede o segue immediatamente o no la nota maggiore della sua totalità, purché, per completare il valore [ternario], si calcoli insieme a lei. ⁹⁸ Si è infatti soliti detrarre questa porzione minore tanto dalla parte maggiore quanto dal suo totale. ⁹⁹ Questo si osserva nel presente *tenor*:



[es. 126]

¹⁰⁰ Quando tre figure simili vengono annerite in modo mediato o immediato, la prima parte contenuta nella seconda nota viene calcolata insieme alla prima e la seconda viene computata con la terza nota nera che segue per portare al completamente la divisione ternaria. ¹⁰¹ Vi sono anche coloro che riempiono metà corpo di una lunga considerando imperfetta l'ultima breve compresa in essa a causa della terza parte che la segue. ¹⁰² Secondo la mia opinione non è ammissibile che una lunga, anche se ha vuoto lo spazio dell'area della sua seconda parte significhi questa cosa, poiché il vuoto ed il pieno per natura in maniera mirabile si oppongono vicendevolmente, né dimostrano una e la stessa cosa: dunque preferirei che entrambe le brevi fossero notate vuota e piena con corpi distinti in figure [proprie], cosa che non richiede certo una disputa astrusissima. ¹⁰³ Talvolta si nota in modo chiarissimo che questa [nota] è apposta ad arbitrio di chi scrive. ¹⁰⁴ Ancora, si è soliti scrivere molto spesso piene le figure ordinate nel valore di quantità imperfetta e i musicisti sono soliti ritenerle uguali alla diminuzione sesquialtera, come sarà mostrato nel quarto libro, dove la sesquialtera sarà diffusamente trattata. ¹⁰⁵ Se una sola figura di questo genere o solo due saranno scritte annerite, saranno diminuite di metà della loro quantità (cosa ragionevole), come se fossero sottoposte alla prima proporzione, ovvero alla dupla, come affermò il mio maestro Bonadies. ¹⁰⁶ Inoltre, presso gli antichi musicisti vi fu l'uso di scrivere piene tutte le note nelle loro quantità essenziali, mentre quelle che venivano rese imperfette per i loro accidenti erano notate vuote.

Bonadies

Il punto. Capitolo dodicesimo.

¹ Il punto è la quantità minima ed indivisibile di qualsiasi cosa sia continua. ² Più propriamente chiamiamo punto il segno minimo posto prima dopo o nel mezzo

Punto di divisione delle note per accidente, [esso] è [poi] principio della quantità continua, quale la linea o il cerchio. ³ Il punto è duplice: di divisione o di perfezione. ⁴ Il punto di divisione è quello che, posto prima o dopo una data nota, non la fa aumentare ne diminuire [di valore], ma indica che si deve metterla in relazione e calcolare assieme alla precedente o alla seguente per compiere la ternarietà nel computo delle note. ⁵ Ciò accade in due modi, mediamente e immediatamente. ⁶ Si dice infatti che una nota viene calcolata e messa in relazione in modo mediato grazie ad un punto precedente o seguente quando esso, posto prima o dopo di lei, la separa, [e la rende] non numerabile assieme alla più vicina o alle più vicine note precedenti o seguenti. ⁷ Tale punto è corretto chiamarlo punto di trasporto o trasferimento, in quanto trasporta la nota da computare alla quale è applicato presso le figure più distanti. ⁸ Si dice che viene applicato in modo non mediato quando la nota alla quale sarà applicato viene connumerata assieme a quella o quelle più vicine. ⁹ E questo lo chiamo propriamente punto di divisione, come si dimostra in questo *tenor*:



[es. 127]

¹⁰ In questo *tenor*, il punto posto dopo la prima semibreve che segue la prima breve indica che quella semibreve è da mettere in relazione con la breve per completare il computo del *tempus*. ¹¹ Il punto prima della semibreve che precede immediatamente la seconda breve la fa calcolare assieme a questa per completare la divisione ternaria del *tempus*. ¹² Il punto posto prima della semibreve che precede immediatamente le tre brevi poste di seguito, indica che quella semibreve deve essere collegata all'ultima di quelle brevi, per completare con esse la divisione ternaria del tempo. ¹³ Infatti non si può mettere in relazione con la prima breve né con la seconda semibreve, perché una simile davanti ad una simile non può essere resa imperfetta. ¹⁴ Il punto scritto tra le due semibrevi poste tra le due brevi dimostra che nella divisione la prima semibreve dev'essere associata alla prima breve e la seconda alla seconda breve. ¹⁵ Si dovrà inoltre fare attenzione al fatto che il punto di traslazione si riferisce alla nota da trasportare alla quale si applica, ovvero [si riferisce] non alle anteriori, ma alle posteriori [ad esso], ossia al primo luogo che possa essergli proprio. ¹⁶ Vi sono coloro che circondano con due punti scritti su entrambi i lati una tale nota da trasportare, come si osserva in questo *tenor*:

[es. 128]

¹⁷ Il punto di divisione si applica soltanto alle note nello stato di valore perfetto.

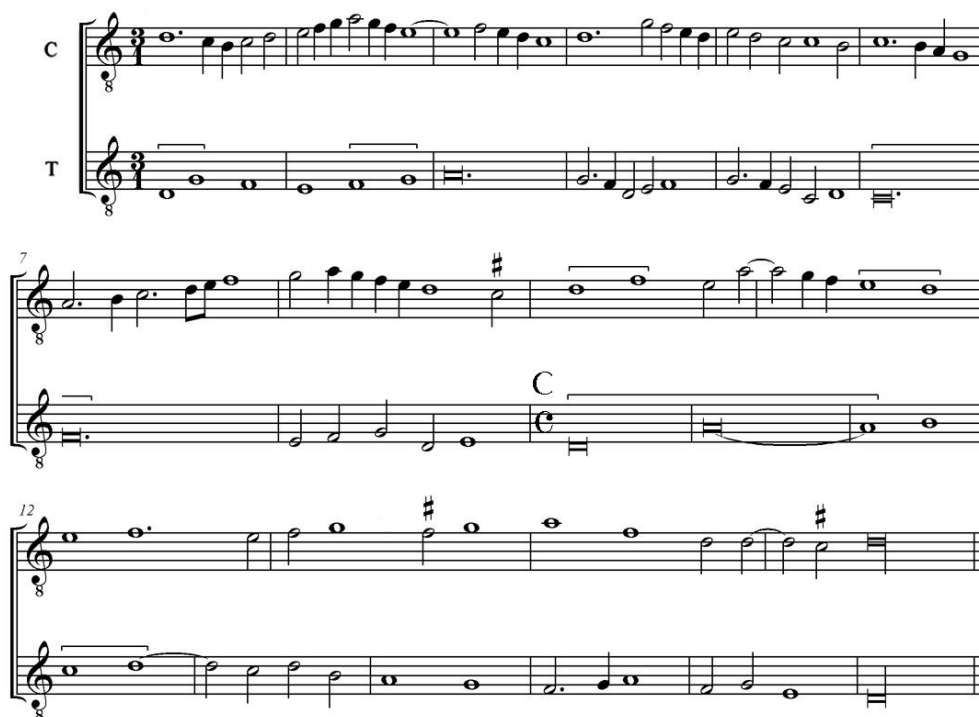
¹⁸ Se sarà dunque applicato alla lunga, completa il modo maggiore, se alla breve il modo minore, se alla semibreve il tempo, se alla minima la prolazione. ¹⁹ Detto punto non si applica alla massima, poiché non si scrive nessuna figura di cui la massima sia la terza parte.

²⁰ Il punto di perfezione è quello che, posto dopo una data nota, la fa perfetta, rendendola divisibile in tre parti uguali. ²¹ Questo punto si considera in due modi.

²² Il primo: quando si applica ad una nota ordinata secondo la quantità perfetta, anche se questa fosse preceduta o seguita da una nota minore che potrebbe renderla imperfetta, esso la fa rimanere nel suo stato di perfezione, ed è per questa ragione che viene detto punto di perfezione.

²³ Il secondo: quando si pone dopo una nota ordinata secondo la quantità imperfetta, si comprende che la aumenta di una regolare metà del suo valore, e per questo motivo viene detto punto di aumentazione. ²⁴ Esso, quando orna la nota con la divisione ternaria, la rende equivalente alla figura perfetta, così essa pretende di rivendicare una certa qual perfezione. Di qui è chiamato punto di perfezione.

²⁵ E ciò si ravvisa nel presente *tenor*:



[es. 129]

²⁶ In questo *tenor* il punto applicato alla prima breve la mantiene nel suo stato di perfezione. ²⁷ Se non venisse resa perfetta dal punto, potrebbe essere resa imperfetta dalla terza parte di sé, ovvero dalla minima puntata più la seminima seguente. ²⁸ Uguale effetto produce il punto applicato alla terza breve. ²⁹ Il punto applicato alla seconda breve sotto il segno del tempo imperfetto le dona un aumento di metà della sua quantità, mostrandola scomponibile in tre parti uguali. ³⁰ Uguale effetto produce il punto applicato alla terza semibreve sotto lo stesso segno: la accresce di una intera metà della sua quantità, sottoponendola alla divisione ternaria, poiché è detta essere equivalente alla semibreve della prolazione perfetta. ³¹ Ciò accade anche alle massime e alle lunghe cui si applichi il punto, le quali se disposte nel valore perfetto manterranno la loro propria perfezione, se in quello imperfetto aumenteranno di valore. ³² Spessissimo il punto di divisione e quello di aumentazione sono la stessa cosa: ad esempio, quando sarà posto dopo una semibreve che immediatamente segue una breve imperfettibile nel tempo perfetto, e quindi subito segua un'unica minima e due semibrevi in qualsiasi modo tu voglia, allora il punto fa sia unire nel computo la semibreve alla breve, sia l'accresce di metà della sua quantità. ³³ Per questa ragione tale punto viene comunemente chiamato sia di divisione che di aumentazione. ³⁴ Il punto preposto alle note indica la sola divisione, posposto potrà denotare sia la divisione che la perfezione. ³⁵ Ma una nota ornata del punto di perfezione (dirò con buona pace di alcuni) non potrà accogliere l'imperfezione [che potrebbe causargli] una terza o qualsiasi altra parte a lei riconducibile, in quanto perfezione e imperfezione sono reciprocamente contrarie, e il Filosofo non ammette caratteristiche contrarie nel medesimo soggetto.

Il Filosofo

L'alterazione. Capitolo tredicesimo

Giovanni de Muris

¹ Da Giovanni de Muris viene detto alterazione nelle figure mensurabili il raddoppiamento del proprio valore secondo la forma della nota. ² Si dice alterazione come da 'azione di un'altra'. ³ Essa avviene alle note ordinate nella quantità perfetta, e anche in quella imperfetta quando sono parti propinque di un tutto perfetto, come la semibreve della prolazione imperfetta nel tempo perfetto, e

la breve del tempo imperfetto nel modo minore perfetto, e così in questo modo: la minima viene alterata per completare la divisione della prolazione perfetta, la semibreve viene alterata per completare la divisione del tempo perfetto, la breve viene alterata per completare l'integrità numerica del modo minore perfetto e si è soliti alterare la lunga per colmare la quantità ternaria del modo maggiore perfetto.⁴ Ogni volta in cui si trovano soltanto due minime tra due semibrevi della prolazione perfetta o tra delle quantità di note con valore di due semibrevi, o due pause di semibreve, o tra una semibreve e una pausa, o tra una pausa e una semibreve, la seconda subisce sempre alterazione equivalendo perciò alla quantità di due minime, a meno che un punto di divisione non sia posto fra esse.⁵ Lo stesso accade quando due semibrevi si inseriscono tra due brevi o di una uguale quantità nel tempo perfetto.⁶ Succede ugualmente quando si troveranno due brevi tra due lunghe o tra una uguale quantità nel modo minore perfetto.⁷ Quando dunque due lunghe sono scritte tra due massime del modo maggiore perfetto o tra quantità uguali nei loro valori, la seconda sarà sempre alterata purché, com'è stato detto, non si introduca il punto di divisione, come rende ben chiaro il presente *tenor*:

C

T

7

13

19

25

31

36

[es. 130]

⁸ Se la pausa di una figura e una figura simile si pongono tra due note di valore

maggiore, come è già stato detto, o la pausa precede la figura o la figura precede la pausa.⁹ Se la pausa precederà la figura, la figura sarà alterata.¹⁰ Se la figura precederà la pausa, non vi sarà alterazione, poiché è il secondo elemento ad essere alterato, non il primo, e una pausa non può mai essere alterata.¹¹ Vi furono coloro che attribuirono l'alterazione anche alle le pause, ma sono rimproverati dalla generale scuola dei musici.¹² Due sono i concetti più importanti secondo i quali non concessero l'alterazione alla prima tra due note, bensì alla seconda.

¹³ Il primo: per un intervallo distinto date due uguali quantità di corda sonora, la proporzione sarà sempre maggiore nella seconda porzione che non nella prima, come rispetto alla fine, cui si è soliti assegnare una parte maggiore e più perfetta.

¹⁴ Ne è una chiara dimostrazione la media aritmetica continua che nel monocordo divide l'intervallo di diapason in due porzioni uguali.¹⁵ La prima porzione, che è la più grave, conterrà la diatessaron [secondo la proporzione] epitrita, la seconda conterrà la diapente [secondo la proporzione] emiolia.

¹⁶ Il secondo: la prima di due note, ad esempio semibreve, avrebbe potuto essere tramutata in un'altra forma allo scopo di assumere un valore doppio della propria quantità, avrebbe potuto infatti essere notata con una figura quadrata.¹⁷ Essa sarà detta breve, alla quale si somma la seconda semibreve per completare la divisione ternaria.¹⁸ Per questo motivo si farà più correttamente quadrata la figura della breve resa imperfetta dalla semibreve che la segue, anziché [rendere] alterata la prima semibreve.¹⁹ Si altera la seconda semibreve in quanto, allo scopo di accrescere di una quantità doppia di se stessa, non può assumere un'altra forma.

²⁰ Se fosse infatti scritta come una breve quadrata, sarebbe uguale non a due semibreve, ma a tre, quando si da il caso che simile davanti a se simile non può accadere che sia resa imperfetta, cosa che qualsivoglia cantore può facilmente capire da se stesso.²¹ Si deve prestare attenzione al fatto che quando due note uguali sciolte o in *ligatura* rendono imperfetta una figura di maggior valore quanto ad entrambe le parti sole nelle quali sia scomponibile, non si applica l'alterazione, ovvero la seconda di esse non viene alterata.²² [si badi anche] al fatto che se due figure di minor valore rendono imperfetta quanto al tutto una nota maggiore scomponibile in tre parti perfette (ossia ternarie) di cui siano la terza parte, allora la seconda di quelle si altererà, come si mostra nell'esempio.



[es. 131]

²³ Nel presente *tenor* la seconda semibreve che segue la prima lunga non è alterata, poiché nessuna delle due semibreve rende imperfetta quanto al tutto la lunga come parte propinqua, essendo questa nel modo minore imperfetto, bensì quanto ad

entrambe le parti.²⁴ La seconda delle due semibrevis scritta prima delle due brevi in *ligatura* viene alterata, perché la seconda sta nel distinto valore di una breve più una breve.²⁵ La seconda delle due minime subito seguenti la prima breve sotto il segno del tempo perfetto con prolazione perfetta è alterata, in quanto entrambe le minime rendono imperfetta la breve quanto al totale, ossia di un terzo della sua parte ternaria, e vengono chiamate propinque.²⁶ Infine, crediamo sia da impugnare l'opinione secondo la quale una nota alterata può essere resa imperfetta dalla parte anteriore, come afferma Giovanni de Muris, poiché in nessun modo è mai divisibile in tre parti.²⁷ E che una simile possa essere resa imperfetta da una sua simile è cosa che non si è mai creduta.

La diminuzione. Capitolo quattordicesimo

¹ Nelle composizioni mensurabili la diminuzione è la sottrazione di un certo valore della quantità dalle figure. È consuetudine che venga segnalata in tre modi dai musicisti:² nel primo modo attraverso un canone, nel secondo con una proporzione e nel terzo con una barretta.

³ Si considera [indicata] attraverso un canone quando le quantità delle figure mutano e variano nella loro misura secondo l'espressione scritta nel canone o regola, come ad esempio questa frase: «la massima sia lunga, la lunga breve» e così via.⁴ Dunque la massima sarà messa al posto della lunga, la lunga in luogo della breve, la breve in vece della semibreve e la semibreve per la minima.⁵ E inoltre, sempre in questo modo, molto spesso si è soliti intendere la diminuzione nel significato contrario, come in questo canone: «La breve sia massima, la semibreve lunga, la minima breve» e così in diverse maniere.⁶ Esso si concede per una decisione arbitraria dei musicisti, in quanto in tal caso si parla di diminuzione impropriamente, quando cioè produce l'effetto di aumento più che di diminuzione.

⁷ Di qui chiamiamo tale diminuzione cambiamento della quantità della mensura rispetto alla prima disposizione delle note.⁸ O [anche]: la diminuzione è il cambiamento della quantità propria e originaria secondo la forma delle note.

⁹ La diminuzione intesa secondo una proporzione è quella costituita con adeguate cifre numeriche che indicano una certa proporzione.¹⁰ Questa diminuisce le figure secondo la quantità della proporzione indicata.¹¹ Ancora, questa proporzione si intende come diminuzione quando è presente una proporzione di ineguaglianza minore.¹² In tal caso, benché le figure ricevano un aumento di quantità, [abbiamo] tuttavia la diminuzione nel significato contrario, non diversamente da quando i grammatici sono soliti denominare così il bosco [*lucus*] poiché manca di luce, e la piscina poiché è priva di pesci.¹³ Abbiamo consegnato al quarto libro sulle quantità delle figure la [trattazione della] diminuzione data da una proporzione.

¹ La diminuzione dipendente da una barretta è quella che si manifesta nella scrittura delle figure con una barretta che taglia il segno del tempo.¹⁵ Questa riguarda la misura propria del tempo, non le figure, perché grazie a tale segno viene diminuita la misura delle note, non il valore.¹⁶ Infatti una breve del tempo perfetto, considerata diminuita integra, contiene sempre tre semibrevis e conserva integra la perfezione.¹⁷ Si sa bene che la breve del tempo imperfetto contiene sempre e in qualsiasi modo due semibrevis anche sottoposta alla diminuzione, com'è scritto in questo esempio:



[es. 132]

¹⁸ Giacché la proporzione dupla rispetto alle altre è la più conosciuta e la più facile per divisione ed esecuzione, anche la diminuzione di una mensura ottenuta tramite la barretta è solita essere eseguita più frequentemente dai cantori il doppio più veloce, in quanto equivalente a [quella] proporzione.

La sincope. Capitolo quindicesimo ed ultimo.

¹ In una composizione misurabile la sincope consiste nel collegamento di una nota a un'altra o a delle altre con le quali corrisponda nel computo del valore oltre ad una o più note di valore maggiore rispetto a quella. ² Si ha una sincope nelle composizioni ogni volta in cui si procede con più figure di una quantità minore delle note da conteggiare assieme, sia che la sua disposizione di quantità [temporale] sia binaria, sia che sia ternaria, come in questo *tenor* si può chiaramente comprendere:



[es. 133]

³ gli autori convennero sul concetto che la minima non dev'essere dislocata a causa della sincope oltre la pausa di breve, ma soltanto oltre la pausa di semibreve (sebbene raramente), e similmente la semibreve [dev'essere dislocata] raramente oltre la pausa di breve e non gli si deve mai far oltrepassare la pausa di lunga.

⁴ Stabilirono anche che le restanti [note] dovessero essere disposte con uguale ordine. ⁵ Da ciò tuttavia dissentono molti compositori più recenti. ⁶ Essi non solo [creano] un collegamento della semibreve oltre la pausa di breve grazie alla sincope, ma anzi (cosa ancora più distante) stabiliscono che una semibreve possa essere trasferita con la sincope oltre la pausa di lunga, organizzando le altre note secondo uguali disposizioni.

⁷ Se alcune cose che per caso si stimino necessarie nella disciplina [della musica] ecclesiastica e mensurabile sembreranno omesse, si creda che ciò fu fatto di proposito. ⁸ Essendo fiducioso nella diligenza dei lettori, stimo che non ignorino nulla che appartenga a tale disciplina se consulteranno con applicazione questi libri. ⁹ È difficile che le cose restanti rimangano ignote a coloro che li conosceranno tutti o per la maggior parte.

Fine

Si conclude felicemente il secondo libro sulla musica pratica di Franchino Gaffurio da Lodi.

TERZO LIBRO

Il Contrappunto e le sue voci fondamentali. Capitolo primo.

¹ Secondo l'autore Bacchio la disciplina della composizione musicale è la regola universale che, indicando le diverse idee ossia gli esemplari in essa contenuti, ovvero i diversi modi di far risuonare assieme una cantilena (cosa che chiamiamo contrappunto) è quasi una concorde armonia, approvata dall'arte, dei suoni estremi che si corrispondono reciprocamente per mezzo di note poste una contro l'altra. ² Esso infatti, pur se istituito grazie a regole definite, è da stimarsi tanto più bello quanto più è nobile l'occasione del suo uso.

³ Il contrappunto è dunque l'arte di piegare i suoni cantabili in rapporto alla grandezza proporzionata [degli intervalli] e alla misura del tempo, infatti la melodia è costituita dalle voci, dagli intervalli e dai tempi.

⁴ Fra i suoni vocali, ve ne sono alcuni di pedestri, per mezzo dei quali leggiamo passi scritti e parliamo; altri di equestri, per mezzo dei quali declamiamo secondo l'arsi e la tesi nei componimenti poetici, ed altri ancora di intonati, per mezzo dei quali creiamo qualche [composizione] sia con [i nostri mezzi] naturali sia con gli strumenti, eseguendo secondo la scienza musicale. ⁵ Questi [ultimi] suoni vocali possiedono intervalli determinati secondo una dimensione definita, quelli pedestri hanno [intervalli] indefiniti, quelli equestri sono in un certo qual modo una mescolanza degli altri due.

⁶ Fra gli intervalli, alcuni sono delimitati da suoni estremi equisoni secondo la proporzione dupla, altri da [suoni] consonanti [dati dalle proporzioni] emiolia ed epitrita, altri da entrambe combinate tra loro [secondo le proporzioni] tripla e quadrupla, altri (quelli minimi) [secondo la proporzione] sesquiottava, altri ancora sono invece compresi nei loro suoni estremi da proporzioni incerte ed irrazionali, di cui daremo una spiegazione più estesa nel *De harmonia instrumentali*. ⁷ Guido così scrive di essi: «Ditono, semiditono e semitono, benché siano proporzioni sonore impiegate nel cantare, non hanno una [loro] divisione». ⁸ Definiamo dunque intervalli irrazionali ed incerti quelli che nel monocordo sono distinti dai primi tre molteplici e divisi dai primi due superparticolari, poichè i Pitagorici attribuirono tutti [gli intervalli], secondo la misurazione dei suoni, in particolare al genere molteplice o superparticolare. ⁹ Ecco gli intervalli appropriati a quest'arte: il tritecordo e l'esacordo non composto, dalle estremità dei quali provengono le consonanze, che (senza uscire di tema) possiamo chiamare sorde. ¹⁰ Le differenze dei suoni congiunti con certa concordanza appropriati alle orecchie sono tre. ¹¹ Alcuni sono formati in modo tale da venir colti dal solo orecchio l'uno rispetto all'altro secondo la medesima forma, come il tritecordo e l'esacordo non composti. ¹² Altri non solo sono convenienti al solo udito, bensì completano per loro mezzo il senso, come la diapente e la diapente più un'ottava non composte. ¹³ Altri ancora giungono alle orecchie in modo tale che sembrano consistere di un unico suono, nonostante siano un suono diviso in due, come l'ottava e la doppia ottava non composte. ¹⁴ Briennio chiama i soli suoni che si adattano all'orecchio *emmeles*, ovvero armoniosi, *symphonoï* quelli che partecipano di una certa similitudine, e quelli che sembrano lo stesso suono *homophonoï* o *antiphonoï*. ¹⁵ Boezio, che è della stessa opinione di Tolemeo, chiama *emmeles* i precedenti suoni congiunti interamente adatti alla melodia secondo il giudizio dell'orecchio. ¹⁶ I *Symphonoï*, partecipi già da similitudine e scelti dal [genere] superparticolare, come indica la loro dimensione, li chiama *consoni* e quelli che sembrano essere lo stesso [suono e sono] fondati nel [genere] molteplice, li chiamò *equisoni*. ¹⁷ Per l'arte del contrappunto

Briennio

Boezio

Tolemeo

Le consonanze
sono perfette
o imperfette.
Francone, Guido

la Posterità applicò a tutti questi una distinzione tale che i suoni *antiphonoi* o *equisoni* furono considerati intervalli perfetti del contrappunto, gli *emmeles* imperfetti e i consoni intermedi, cosa in verità affermata anche da Francone e che si constata dichiarata anche da Guido in questa spiegazione: ¹⁸ «Nessun suono concorda perfettamente con la sua quinta. Nessun suono infatti è perfettamente concorde con un altro salvo che con l'ottavo»

Anselmi

¹⁹ L'arte del contrappunto è limitata, benchè le composizioni mutino. ²⁰ Le sue norme non sono arbitrarie e mutevoli, sono invece generali e conosciute. ²¹ Infatti, anche se accade che i generi e le diversità delle composizioni cambino senza sosta, l'arte del contrappunto non è differente da tutte le altre arti, le cui norme sono limitate, generali e ristrette a pochi [principi], nonostante i dettagli ed ogni particolare proceda all'infinito, come affermò Anselmi. ²² Poiché in quest'arte quanto più le figure con le quali qualsiasi suono viene opportunamente disposto in una melodia nei dovuti valori di tempo saranno varie e sarà aumentato il loro numero (non confuso con le aggiunte stesse), tanto più i cantori stessi le affideranno abilmente e utilmente alla memoria.

Effetti e proprietà
del contrappunto.
Bacchio
Platone

²³ Dunque la disciplina del contrappunto insegna che i suoni congiunti sono concordi per una grandezza di intervalli misurabile da proporzioni. ²⁴ Gli intervalli, come disse Bacchio, essendo dei passaggi silenziosi da un suono ad un altro non sono udibili, ma [soltanto] intellegibili. ²⁵ Il divino Platone, nel libro settimo delle leggi, stima di gran lunga migliore ogni armonia ordinata secondo l'arte, anche se mancasse la soavità delle voci, di quando è senza un ordine.

La natura e la denominazione delle specie del contrappunto. Capitolo secondo.

Unisono

¹ È necessario che le specie o elementi del contrappunto risultino, secondo proporzione, nelle corde degli strumenti o nell'armonia delle voci dalla mescolanza dei suoni gravi e degli acuti dai quali sorge la melodia armoniosa. ² Anche se [ciò] si riferisce in minima parte all'unisono, che sussiste semplice e solo per natura, tuttavia, in quanto fa aumentare moltissimo le altre concordanze (derivate da esso) come l'unità nei numeri e il punto nella linea, i musici esaminandolo gli assegnarono concordemente il luogo dell'unità fra le concordanze. ³ Imposero poi loro dei nomi [tratti] dalla quantità di ciascun suono disposto secondo il genere diatonico. ⁴ Ad esempio il ditono, che essendo costituito da tre suoni è detto terza; la diapente condotta per cinque suoni è denominata quinta; chiamano sesta la diapente più un tono (ovvero sei suoni); la diapason, dimostrata di otto suoni, la definiscono una ottava, e così via per le rimanenti.

⁵ Alcune tra queste citate consonanze sono semplici e primarie, come quelle che si generano tra i sette suoni più essenziali e discreti, ovvero l'unisono, la terza, la quinta e la sesta; ⁶ altre sono replicate e secondarie, come l'ottava, la decima, la dodicesima e la tredicesima. ⁷ Queste sono equisone con le precedenti, [ma] formulate secondo la proporzione dupla: infatti l'ottava risuona in modo simile all'unisono, la decima alla terza, la dodicesima alla quinta, la tredicesima alla sesta.

⁸ Altre ancora sono triplicate, come la quindicesima, la diciassettesima, la diciannovesima e la ventesima. ⁹ La quindicesima risuona in modo simile all'unisono e all'ottava, la diciassettesima alla terza e alla decima. ¹⁰ Alcune di queste consonanze riportano una nota intermedia consonante, altre non consonante. ¹¹ Alcune tra quelle che la riportano consonante l'hanno separata per un intervallo o distanza più stretta rispetto alle estremità, altre l'hanno più distante. ¹² Quanto più grande e variabile sarà il termine medio di queste estremità, tanto più la mescolanza acquista natura di armonia. ¹³ Infatti se vi sarà un solo

suono nel mezzo (per quanto variabile) come nella specie detta terza, nella quale la seconda nota costituisce il solo suono di mezzo, a causa della sua semplicità è di gran lunga separato dalla natura della soavità sonora rispetto a quello che viene posto per primo nell'ordine dei suoni congiunti e consonanti [l'intervallo di terza], come se la semplicità dell'unisono fosse concordemente separata dalla prima proprio come il numero due è il primo [a separarsi] dall'unità.¹⁴ Le mescolanze di suoni che non contengono nessuna nota intermedia disposta secondo l'ordine diatonico sono lontane dalla regola del contrappunto e sono il tono e il semitono.

Terza

¹⁵ La terza si può disporre in due modi: come ditono e come semiditono.¹⁶ Essa, (quando è un ditono) benchè per la sottrazione di un semitono si muti in forma semiditonale e quando è semiditonale venga convertita in quella ditonale per l'applicazione di un semitono, non si dice malgrado ciò che permuti la sua consonanza e la denominazione della sua natura.¹⁷ La terza ditonale viene chiamata maggiore dal suo intervallo maggiore e quella semiditonale [viene chiamata] terza minore.¹⁸ Perciò, per la sua variabilità e la sua dimensione instabile, decretarono di chiamare la terza 'specie vagante ed imperfetta' del contrappunto.¹⁹ L'esattezza degli antichi (tenendo per guida la natura), applicata la permutazione del genere diatonico nel cromatico estrasse da ciascun tetracordo il [tetracordo] consonante con il più ampio intervallo incomposto e per questo motivo alcuni chiamano cromatica la terza minore, che stabiliscono corrispondere alla distanza semiditonale o trisemitonale.²⁰ Chiamano enarmonica la terza ditonale incomposta, (poi)ch(é) racchiuderebbe l'intervallo rarissimo ed incomposto del tetracordo enarmonico, come si è già trattato nel terzo capitolo del primo libro, ma che nel *De harmonia instrumentali* spiegherò più diffusamente.²¹ Dunque dal mutamento di questa terza, effettuabile tramite sottrazione o addizione di un semitono, si constata come venga realizzata una indubitabile permutazione di un genere in [un altro] genere.

Quinta

²² La quinta, prodotta da una diapente completa, cioè da tre toni e un semitono minore e realizzata secondo la proporzione sesquialtera, contiene una nota intermedia consonante con gli estremi.²³ Si compone infatti delle due prime [specie] semplici, ossia della terza minore e della terza maggiore, [ed è quindi] sempre dotata della consonanza nel mezzo.²⁴ Riporta inoltre una più soave consonanza nelle estremità, come se si attenesse con una certa imitazione alla media armonica.²⁵ Se la nota che costituisce questa media armonica sarà elevata per l'intervallo di un esacordo verso l'acuto, racchiuderà fra le sue estremità la più acuta [di esse] secondo la media armonica, completando l'equisonanza della diapason composta.²⁶ Contenendo dunque la diapente il maggiore e principale intervallo della specie musicale, offre alla quinta disposta secondo il genere diatonico una forma più gradevole e soave per la composizione musicale.

Sesta

²⁷ La sesta, così definita dalle sei note disposte secondo l'ordine diatonico, è imperfetta, poichè non riceve una proporzione fissa nel monocordo.²⁸ (Il monocordo consiste in una corda che riporta tutti gli intervalli disposti secondo le proporzioni musicali).²⁹ La sesta, realizzata di quattro toni e un semitono minore, è suscettibile di mutamenti e diminuzioni per la sottrazione di un semitono maggiore, sebbene non perda la sua essenza sonora e la sua denominazione.³⁰ Un tipo si definisce maggiore, l'altro minore.³¹ La sesta maggiore si ottiene dalla diapente più un tono, quella minore dalla diapente più un semitono.³² A causa di una variazione simile possiamo chiamare 'vagante' la sesta, proprio come la terza.³³ La sesta ha infatti una sola nota intermedia e armoniosa, che è la terza sopra la più grave e risuona in basso in rapporto di quarta con la più acuta.

³⁴ L'intervallo di quarta, che pur considerato per se solo è dissonante, incluso tuttavia in un insieme consonante dà luogo ad una media consonante con i suoi estremi, come se fosse vicino alla media armonica e fosse partecipe di essa. ³⁵ Per lo più una sesta così mediata, quando la sua nota di mezzo risuonerà nel grave la terza maggiore, esige che tale sua nota mediana venga allentata un poco (cosa di cui veniamo informati dall'esperienza degli strumenti). ³⁶ La quarta allora, per una certa continuità del suono, di fronte al temperamento della quinta si piega [ad essere] alquanto più soave, mentre la terza maggiore si aggiusta un po' avvicinandosi alla minore e più soave terza ditonale [sempre per] la continuità. ³⁷ Non è pertanto sconveniente denominare le terze e seste consonanze imperfette e vaganti, considerando come siano in qualche modo partecipi di una e della stessa misurazione e dello stesso procedere.

ottava

³⁸ Per l'ottava, si constata che l'equisonante diapason è tratto da cinque toni e due semitoni minori secondo la proporzione dupla del monocordo. È la specie perfetta del contrappunto, e la prima fondata sulla media armonica. ³⁹ Infatti è noto che con la proporzione con cui la sua corda più lunga (che emette il suono più grave) e la più breve (che produce il suono più acuto) formerà l'equisono, [sarà prodotto] lo stesso intervallo (o differenza) con la differenza ossia l'intervallo tra la più lunga e la mediana (che forma la diapente) e tra la mediana con la più acuta (che completa la diatessaron). ⁴⁰ Inoltre, l'intervallo maggiore, espresso da numeri maggiori, riporta una consonanza più grande, ovvero la diapente, ⁴¹ mentre l'intervallo minore, derivato da numeri più piccoli, contiene la consonanza minore, ovvero la diatessaron. ⁴² E ciò è proprio della media armonica, come spiegherò per mezzo della matematica nel *De harmonia instrumentali*. ⁴³ Si può constatare come la medietà sia costitutiva dell'armonia, come afferma il traduttore Pietro d'Abano nel dodicesimo problema della parte sulla musica. ⁴⁴ Poiché l'equisonanza di diapason è la prima e la minore ad avere la media armonica, Aristotele stesso nel diciottesimo problema affermò che essa è la sola consonanza perfetta. ⁴⁵ Tra la nota più grave e quella di mezzo, essa regge vicendevolmente ora una terza maggiore ora una minore, e su come questa concordi con la quinta si è già trattato a sufficienza nella spiegazione di questa. ⁴⁶ L'ottava mediata armonicamente è quel primo e semplice elemento musicale che rifulge in ogni composizione con più gradevole e soave sonorità.

Pietro d'Abano

Aristotele

decima

⁴⁷ La decima, essendo la terza a partire dall'ottava, ha il sapore della natura della terza ed è infatti imperfetta e vaga, facendosi minore per la sottrazione di un semitono, e maggiore per la sua addizione. ⁴⁸ Non possiede una nota mediana fra se e la sua ottava, in quanto è la prima specie che si distanzia da essa proprio come la terza semplice lo è dall'unisono. ⁴⁹ La decima regge tre suoni mediani consonanti, ossia la terza, la quinta e l'ottava, le quali, pur formando in esse una consistenza consonante tra la prima (che è più grave) la quinta e l'ottava, tuttavia per il mescolarsi in esse [degli intervalli] imperfetti, ossia della terza rispetto alla più grave e della sesta tra la quinta e la decima (che è più acuta), la indeboliscono e la rendono spiacevole. ⁵⁰ Infatti quando ogni cosa disposta bene e correttamente accoglie qualcosa di difforme e non armonioso, soffre di un'alterazione della sua natura.

dodicesima

⁵¹ La dodicesima è equisona con la quinta e consiste di otto toni e tre semitoni minori. ⁵² Essa risulta infatti dalla diapason più la diapente, la quale, possedendo la sola ottava come corda di mezzo e reggendo le proporzioni dupla e sesquialtera, trova completamento nella media armonica ricavata secondo la proporzione tripla tra gli estremi e gli intervalli. ⁵³ Ciò viene provato con questi numeri: 12, 6, 4. ⁵⁴ Se infatti assegnerò il numero 12 alla corda più grave e più lunga ovvero l'ut, il sei

(ovvero la sua ottava) a Gsolreut e il numero quattro alla dodicesima ovvero Dlasolre, tra gli termini estremi e le differenze si mantiene reciprocamente sempre la stessa proporzione, infatti come il 12 in rapporto con il 4 effettua la proporzione tripla, così la differenza del 12 con il 6 (che è 6) e la differenza del 6 con il 4 (che è il 2) resta sempre nella proporzione tripla.⁵⁵ La proporzione maggiore sta nei numeri maggiori e nell'intervallo più ampio, e così la minore sta in quelli minori, caratteristica (come si è detto) della media armonica.⁵⁶ La dodicesima regge inoltre anche la quinta corda disposta tra la prima e l'ottava secondo la media armonica, rispetto alla quale è in rapporto di ottava.⁵⁷ Per queste ragioni, se si porrà nel mezzo la terza nota e l'ottava della terza, che rispetto alla prima è la decima, la soavità della sua consistenza consonante ne sarà interrotta, essendo esse sorde e al di fuori di qualsiasi proporzione.

tredicesima ⁵⁸ La tredicesima imita la natura della sesta, dal momento che dista da lei in acuto per otto gradi.⁵⁹ È infatti imperfetta e variabile per la sottrazione di un semitono minore e l'aggiunta di uno maggiore, e i suoi punti di divisione sono concordemente la terza, la sesta, l'ottava e la decima, che contamina la soavità dell'essenza della sua armonia

quindicesima ⁶⁰ La quindicesima è il doppio diapason equisonante e contiene dieci toni e quattro semitoni minori.⁶¹ Essa serba in se tutta la potenza e la natura dell'armonia, infatti regge e governa le sette entità musicali, ovvero le specie d'ottava, per questo l'Antichità le assegnò la composizione del sistema perfettissimo dei quindici suoni essenziali.⁶² Perciò si sa che questa coincide con la proporzionalità geometrica secondo la metà ininterrotta di una sola corda disposta a causa della stessa grandezza corporea ottenuta da due proporzioni di diapason uguali equisonanti.⁶³ Nella stessa proporzione con cui sta il numero maggiore con il medio, il medio sta con il minore.⁶⁴ Inoltre, la differenza tra il maggiore e il medio e quella del medio rispetto al minore è in relazione secondo la stessa misura, e ciò è proprio della proporzionalità geometrica.⁶⁵ Ad esempio se indicherò con il numero 16 la corda più lunga del monocordo il cui suono gravissimo è il Γ ut, assegnerò la sua ottava (ovvero G sol re ut) al numero 8 e apporrò alla sua quindicesima (che è la G sol re ut acuta) il numero 4.⁶⁶ Con questa misurazione il 16 in relazione all'8 realizza la proporzione dupla che stabilisce l'equisonanza del diapason, così come l'8 rispetto al 4.⁶⁷ Quindi la differenza dei numeri maggiori (ovvero 8) con la differenza dei minori (ovvero 4) dimostra allo stesso modo la proporzione doppia.⁶⁸ Dunque per i termini proporzionati di tali corde si devono intendere i suoni stessi e per le differenze gli intervalli delle corde.⁶⁹ Infatti, come si hanno reciprocamente i termini in proporzione duplice, così sta l'intervallo più grave e maggiore rispetto al minore e più acuto, poiché regge la quinta e la dodicesima corda divise armonicamente e soavemente consonanti.⁷⁰ Tuttavia a causa della terza e della decima corda tale armonia soavissima giunge alle orecchie oscurata e guastata.

diciassettesima ⁷¹ La diciassettesima è equisonante con la terza e la decima, e sta nell'intervallo di quindicesima con la terza e di ottava con la decima.⁷² È perciò instabile e imperfetta, derivando dal suono della terza.⁷³ Ha concordemente i suoi punti di divisione nella terza, nella quinta, nell'ottava, nella decima, nella dodicesima, e nella quindicesima.

diciannovesima ⁷⁴ La diciannovesima è equisonante nel doppio diapason con la quinta e nel diapason con la dodicesima.⁷⁵ Regge terza, la quinta, l'ottava, la decima, la dodicesima, la quindicesima e la diciassettesima divise in maniera consonante.

ventesima

⁷⁶ La ventesima è equisonante in intervallo di diapason con la tredicesima e di doppio diapason con la sesta e regge concordemente molteplici corde mediane, ovvero la terza, la sesta, l'ottava, la decima, la tredicesima, la quindicesima e la diciassettesima. ⁷⁷ Quelle che superano la quindicesima, poiché oltrepassano la grandezza corporea della media geometrica sono in un certo modo sorde e deboli e private dalla natura di un suono loro proprio.

⁷⁸ I restanti accoppiamenti tra suoni offendono sgradevolmente il senso dell'udito.

⁷⁹ Quando i suoni estremi, ad esempio la seconda, la quarta semplice, la settima e quelle equisonanti a [queste] fondamentali sono sollecitati contemporaneamente, non hanno nulla a che spartire con gli elementi stessi del contrappunto, in quanto nelle composizioni (se non per un passaggio velocissimo della misura del tempo) non ottengono una posizione stabile.

Gli otto precetti o regole del contrappunto. Capitolo terzo.

¹ I musicisti distinsero in otto regole i modi nei quali gli elementi delle composizioni si possono organizzare reciprocamente gli uni con gli altri.

Prima regola

² *Prima regola:* i principi di ciascuna composizione si stabiliscano nelle consonanze perfette, ossia in unisono, o in ottava, o in quindicesima, o anche in quinta o dodicesima. ³ Queste [ultime], nonostante siano perfette al grado minimo, tuttavia per la loro sonorità più soave si annoverano con [gli intervalli] perfetti. ⁴ Questo primo precetto non è comunque obbligatorio, è anzi facoltativo; infatti in ogni cosa la perfezione si attribuisce non ai principi, ma alle conclusioni. ⁵ Quindi moltissimi disposero gli inizi delle composizioni anche con consonanze imperfette, come è provato da questi esempi.



[es. 134]

⁶ La prima consonanza di questa composizione ha il suo inizio con una terza, quella della seconda [composizione] con una sesta e quella della terza con una decima. ⁷ Questi, pur essendo elementi imperfetti fra gli intervalli, sono tuttavia noti per essere adatti agli inizi in modo appropriato e consonante.

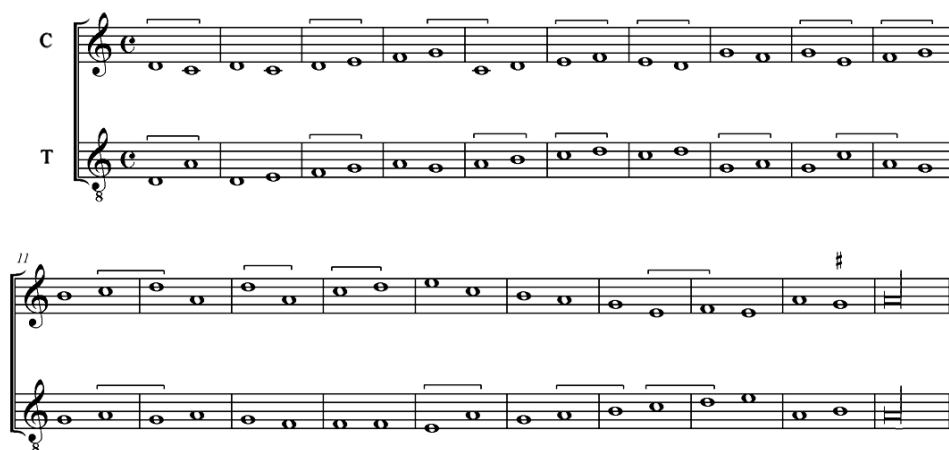
Seconda regola

⁸ *Seconda regola:* due specie perfette dello stesso genere non si possono porre di seguito ed immediatamente tanto ascendendo quanto discendendo, come due unisoni, due ottave o due quindicesime, o anche due quinte o dodicesime. ⁹ Queste, benchè non siano perfette, si annoverano comunque tra esse (poiché hanno ottenuto soavità) e mantengono le regole e i precetti di quelle. ¹⁰ Questa regola non è opzionale, ha anzi forza di legge e respinge interamente ogni eccezione. ¹¹ Alcuni hanno tuttavia deciso che due quinte contemporaneamente ascendenti o discendenti si possano eseguire, purchè si estendano per qualità ed intervalli differenti, cioè siano una perfetta, l'altra diminuita per la sottrazione ossia mancanza di un semitono, procedendo ad esempio da Are a Elami, o da Proslambanomenon [La 1] a Hypatemeson [Mi 2] e quindi ascendendo di seguito ed immediatamente da b Mi grave a FfaUt cioè da Hypatehypaton [Si 1] a Parhypatemeson [Fa 2]. ¹² Ciò secondo la mia opinione è falso, infatti nessuno dubita che la quinta diminuita di un semitono, poiché questa è la massima diminuzione conosciuta, sia incompatibile con una composizione. ¹³ Ne consegue

che la medietà armonica disposta nel genere diatonico non tollera che l'ordine delle specie di quinta proceda da Proslambanomenon [La 1].¹⁴ Tuttavia la quinta (come affermano gli organisti) tollera senza danno la diminuzione di una minima, nascosta ed in un certo modo indeterminata quantità, [e questa quinta] da essi viene appunto chiamata partecipata/temperata.

Terza regola:

¹⁵ *Terza regola*: tra due consonanze perfette dello stesso genere che vanno all'acuto o al grave con moti uguali o differenti, si deve porre almeno una consonanza imperfetta, come una terza, una sesta o simili. ¹⁶ Più [consonanze] imperfette simili o dissimili, come due, tre o quattro terze e una o più seste si dispongono più che decorosamente tra due [consonanze] perfette dello stesso genere, e ciò è mostrato dal presente esempio



[es. 135]

¹⁷ un contrappunto che contenga una sola dissonanza tra due consonanze perfette dello stesso genere procedenti all'acuto o al grave con moti uguali, quale una seconda, o una quarta o una settima, sia che il valore di durata di essa sia minore, come una semiminima o semiminima o anche una minima, sia che riproduca la figura di un tempo di maggiore quantità, non è concesso. ¹⁸ Giacché infatti una dissonanza evidente e riconosciuta è incompatibile con il contrappunto, non può [comunque] ottenere il luogo e il compito di una consonanza imperfetta. ¹⁹ Ne consegue che non si può mai approvare nemmeno una dissonanza nascosta (grazie alla sua velocità) da una consonanza imperfetta.

Quarta regola

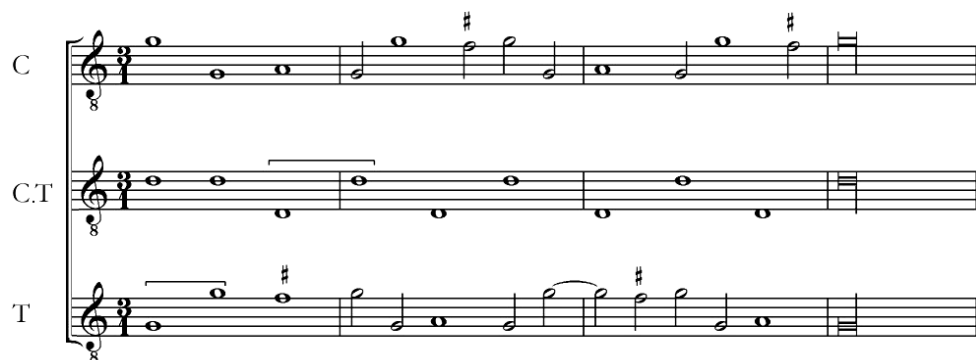
²⁰ *Quarta regola*: in un contrappunto si possono porre di seguito più consonanze perfette differenti ascendenti o discendenti, come la quinta dopo l'unisono o dopo l'ottava e l'ottava dopo la quinta e allo stesso modo per le restanti, come si può constatare in questa composizione:



[es. 136]

Quinta regola

²¹ *Quinta regola*: in un contrappunto si possono porre di seguito ed immediatamente due consonanze perfette uguali ascendenti o discendenti, purché esse procedano per moti diversi e contrari, come quando la prima tra due ottave vada all'acuto e la seconda al grave e viceversa. ²² Si dà un caso simile quando vi saranno due quinte che si succedono immediatamente delle quali la prima discende mentre la seconda ascende o viceversa, come prova questo esempio:



[es. 137]

²³ Nell'organizzazione di questo contrappunto, la prima nota del *cantus* (ossia della parte acuta) è in ottava verso l'acuto rispetto al *tenor*, ma la seconda è più grave di un'ottava sotto al *tenor*, poiché è più bassa di un'ottava e il *tenor* va di una ottava verso l'acuto.²⁴ La prima semibreve del *contratenor* è di una quinta in acuto rispetto al *tenor*, la seconda è di una quinta in acuto rispetto al *cantus*.²⁵ L'ultima semibreve (ossia la penultima nota del *contratenor*) è più grave di una quinta rispetto al *tenor*.²⁶ L'ultima nota del *contratenor*, ovvero la lunga, è ancora in intervallo di quinta, ma verso l'acuto in rapporto al *tenor*, e capita che ciò accada in quasi tutte le composizioni.

Sesta regola

²⁷ *Sesta regola*: Nel contrappunto le parti della composizione *tenor*, *cantus* e *contratenor* debbono essere reciprocamente contrarie quanto al moto, cioè quando il *cantus* ascende, che il *tenor* discenda e viceversa e che il *contratenor*, alla stessa maniera, proceda assieme alla seconda di queste parti.²⁸ Tale legge tuttavia si può seguire a proprio giudizio.²⁹ Infatti, assai di frequente le note del *tenor* seguono con moti uguali le note del *cantus* tanto ascendenti quanto discendenti e similmente si procede per il *contratenor*.³⁰ Ciò avviene particolarmente quando le parti della composizione eseguono una fuga con gli stessi movimenti e le stesse figure di valore, come espone chiaramente questa composizione:

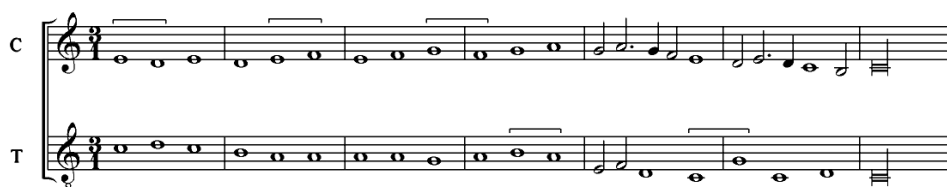


[es. 138]

Settima regola

³¹ *Settima regola*: Quando da una consonanza imperfetta ci portiamo ad una consonanza perfetta, come quando si termina una composizione o una parte di essa, è necessario raggiungere la più vicina [consonanza] perfetta che dobbiamo raggiungere con moti contrari in entrambe le parti.³² Ad esempio, quando il *tenor* e il *cantus* risuoneranno in sesta minore (ossia nella diapente più un tono), allora procedendo entrambi per moto contrario (cioè con il *tenor* che discende di un solo grado e il *cantus* che si eleva verso l'ottava muovendosi ugualmente di un solo

grado) la quale [ottava], constatato il senso contrario del moto, è più vicina alla sesta, subito lì si incontreranno.³³ È proprio della sesta maggiore passare all'ottava.³⁴ La sesta minore ritorna più frequentemente alla quinta grazie ad un solo movimento mentre una voce della composizione rimane immobile e l'altra si muove, e compie il passaggio all'ottava per moto contrario.³⁵ Ancora quando *cantus* e *tenor* risuoneranno in terza andranno ad accordarsi nell'unisono (dopo aver già effettuato il moto contrario delle voci vicine) e una volta riposatisi si dirigeranno entrambi [a formare] una quinta grazie al moto contrario.³⁶ Questo è provato con facilità in questa composizione.



[es. 139]

³⁷ In questo esempio il *cantus* e il *tenor* sono in terza nella prima semibreve, e procedono verso l'unisono nella seconda semibreve.³⁸ Dalla quarta semibreve che risuona in terza minore si ritrovano per moti contrari [in intervallo] di quinta nella quinta semibreve e dalla quinta semibreve alla sesta si mutano in una sesta minore per il solo movimento del *cantus* (ossia mentre il *tenor* non si muove).³⁹ Procedendo da questa alla settima semibreve, il solo moto del *cantus* porta all'[intervallo] di quinta mentre il *tenor* rimane stabile.⁴⁰ Inoltre raggiunge una sesta minore nell'ottava semibreve grazie ad un solo moto diretto mentre il *tenor* rimane immoto.⁴¹ Quindi, quando entrambe si separano l'una dall'altra per moti contrari (ossia per un intervallo di tono), costituiscono la nona semibreve più vicina alla sesta, [ovvero] in ottava.⁴² Dall'undicesima semibreve, ugualmente condotta in sesta, all'ottava equisonante con la dodicesima avanzano per moti contrari.⁴³ Anche per gli altri [casi] si può intraprendere una considerazione simile.

⁴⁴ *Ottava e ultima regola*: ogni composizione deve concludersi e terminare con una consonanza perfetta, ossia in unisono, come fu costume presso i veneziani, in ottava, o in quindicesima, cosa che la scuola dei musicisti nel suo complesso osserva con la maggior frequenza per portare a termine la media armonica.⁴⁵ Infatti la fine, come testimonia il Filosofo, è la perfezione di ogni cosa.

Quali dissonanze siano da ammettere nel contrappunto e dove. Capitolo quarto.

¹ Abbiamo deciso che si debba esporre in una breve spiegazione quali dissonanze siano da accogliere nel contrappunto.² La semibreve retta che ottiene il valore pieno del tempo, ossia secondo la misura del polso di chi respira con equilibrio, nel contrappunto non può essere soggetta alla dissonanza, come stabilirono i maestri dell'arte.³ Allo stesso modo, non concedono che nemmeno la breve sia dissonante, infatti questa dissonanza, quando la si percepisce, corrompe la natura stessa e la soavità dell'armonia/composizione.⁴ Nel contrappunto è ammessa la dissonanza che si nasconde grazie alla sincope [o] grazie a un passaggio veloce.⁵ Questo accade praticamente in ogni composizione quando è compresa una consonanza imperfetta dalla quale si passa immediatamente da una consonanza perfetta a quella più vicina per i moti contrari delle voci.⁶ In tal caso la minima o anche la semibreve che precede la [consonanza] imperfetta sarà una dissonanza di seconda quando dalla terza si passa all'unisono, di quarta quando si passa alla quinta, o di settima quando hanno il loro esito nell'equisonante ottava.⁷ In tal modo una simile dissonanza sottoposta alla sincope si nasconde e non reca offesa

Ottava regola

il Filosofo

alcuna all'orecchio, come si osserva da questo esempio:



[es. 140]

Dunstable, Binchois
Dufay, Brassart

⁸ In questa polifonia la prima minima del *cantus* forma una seconda con [la nota] del *tenor* (dissonanza evidente) e la seconda minima del *cantus* è in quarta con [la nota] del *tenor*, creando una dissonanza manifestissima: darei raramente il permesso che queste si debbano ammettere. ⁹ La discordia che sta fra esse, infatti, è evidente, ancorchè proceda velocemente e occupi soltanto la metà di una semibreve. ¹⁰ Moltissimi tuttavia, quali Dunstable, Binchois, Dufay e Brassart hanno ammesso una siffatta minima che produce dissonanza con una semibreve.

¹¹ L'ultima semibreve del *cantus* è divisa in due minime. ¹² La seconda minima forma una dissonanza di settima con l'ultima semibreve del *tenor*, però nascosta, in quanto condotta per una sincopa. ¹³ Una cosa simile si scopre nell'ultima semibreve del *contratenor* la quale, essendo divisa in due minime, mostrerà la seconda di queste in rapporto di quarta, ossia dissonante, con l'ultima semibreve del *tenor*, ma nascostamente. ¹⁴ Ciò perché è inevitabile permettere tale minima e la semibreve dissonante. ¹⁵ Ancora, una dissonanza nascosta nel contrappunto, oltre a quella sincopata, è anche quella che viene limitata e mitigata fra più parti consonanti della composizione. ¹⁶ La semibreve diminuita del doppio, la breve di un quarto e similmente per le restanti, equivalgono alla figura della minima e se saranno dissonanti potranno essere tollerate nel contrappunto.

L'armoniosa soavità della quarta. Capitolo quinto.

¹ Poiché dal numero di quattro suoni congiunti in successione nasce una dissonanza, in quanto risuonano nell'intervallo di diatessaron, essa viene permessa in due casi nel contrappunto.

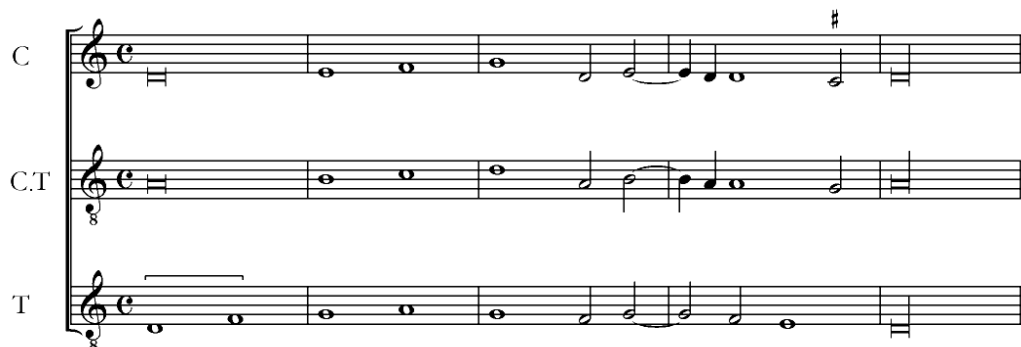
² Il primo si ha quando *tenor* e *cantus* risuoneranno reciprocamente in ottava. ³ In tal caso la parte che sta fra essi, detta *contratenor*, posta in quinta sopra il *tenor* (ovvero considerata per tre toni e un semitono), disterà verso il grave di una quarta (ossia diatessaron) dal suono più acuto che completa l'ottava equisonante rispetto al suono grave, e in tal modo tale quarta tra il *contratenor* e il *cantus*, segnando la divisione secondo la media armonica, formerà una ottima consonanza, come mostra la presente composizione:



[es. 141]

⁴ in questa composizione tanto la prima nota quanto l'ultima del *contratenor* risuonano in quinta sopra il *tenor* mentre il *cantus* [risuona] la quarta sopra e sono disposte secondo la media armonica.

⁵ Il secondo [si ha] quando *tenor* e *cantus* procedono per una o più seste, allora la voce di mezzo (ossia il *contratenor*) si manterrà sempre in quarta inferiore rispetto al *cantus*, mantenendo sempre una terza in acuto rispetto al *tenor*.⁶ I cantori chiamano un contrappunto di questo tipo *Faulxbourdon*. In esso la voce mediana del *contratenor* segue nel grave le note del *cantus*, procedendo sempre di quattro gradi nel grave rispetto a quello. Questa è una pratica che viene frequentemente adottata dai musicisti nel canto dei salmi.⁷ In questo modo la quarta tra *contratenor* e *cantus*, pur tenuta anche per [la durata] di semibrevis, brevis o lunghe, viene ammessa concordemente.⁸ Questo è esposto chiaramente nel seguente esempio:



[es. 142]

⁹ Dalla composizione qui posta si osserva che tutte le note del *contratenor* sono più gravi di una quarta rispetto alle note del *cantus* e in terza verso l'acuto rispetto alle note del *tenor*, che si distanzia di una sesta rispetto al *cantus*.¹⁰ Ma sono più acute di una quinta rispetto a quelle del *tenor* quando realizzano con il *cantus* l'ottava o l'intervallo di diapason, secondo la media armonica.¹¹ Di qui si comprende come la composizione sia consonante.

Perché la quarta sia consonanza tra un suono medio e più acuto e dissonanza tra uno medio ed uno più grave. Capitolo sesto.

¹ Sebbene [l'intervallo di] sesta abbia la sua nota media nella terza sopra il *tenor*, essa riporta in maniera consonante una quarta tra il termine medio e quello acuto, in quanto disposta tra queste due consonanze, ossia tra la terza e la sesta (benché imperfette) come [qualcosa di] minore oscurato da [qualcosa di] maggiore.

² Tuttavia si comprende come ciò sia tratto dalla natura e dall'arte.³ I suoni più acuti infatti sono generati da movimenti più veloci, dunque rispetto ai più gravi, prodotti da un movimento più lento, sono più deboli, come abbiamo scritto nel primo capitolo del secondo libro della *Theorica musicae*.⁴ Pertanto anche per quella

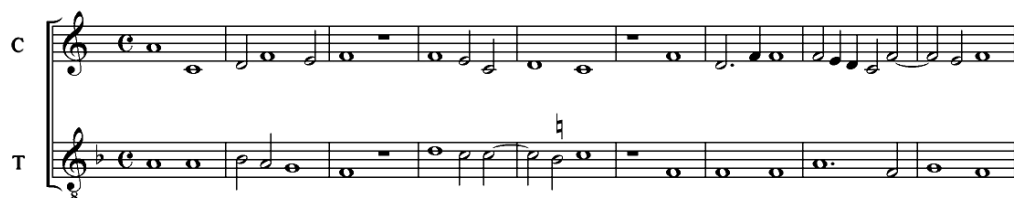
Boezio

Aristotele

velocità la dissonanza di quarta è resa più debole in acuto.⁵ Altrimenti, quando è espressa nei suoni più gravi, è riconoscibile e rende all'orecchio una sonorità spiacevole per la lentezza dei movimenti che il nostro caro Boezio afferma essere insita nei suoni gravi: «La lentezza infatti, secondo natura, rivendica a se più tempo che non la velocità».⁶ Di qui può essere più risolutamente dissonante nei suoni più gravi e di conseguenza la dissonanza può essere percepita in modo più evidente, come è anche opinione di Aristotele nel ventunesimo problema della parte armonica.⁷ Per questo motivo il contrappunto non tollera la dissonanza della quarta in quei suoni gravi.

L'identità e diversità della terza e della sesta. Capitolo settimo.

¹ È osservabile che le prime consonanze imperfette dell'ordine semplice, ovvero la terza e la sesta nella disposizione dell'ottava equisonante, sono prodotte insieme da movimenti alterni.² Se infatti si dispongono equamente due suoni nella distanza di un'ottava, come se fossero uno nel *tenor* l'altro nel *cantus*, quando [quello del] *cantus* viene abbassato di una sesta, ecco che subito una terza sarà posta sopra la nota del *tenor*.³ E la quando tale sesta con ordine uguale riporterà questa nota più grave in ottava verso l'acuto, sostituirà nel *cantus* la terza maggiore o minore, secondo la serie diatonica naturale dei toni e dei semitoni.⁴ Aggiungo che la nota intermedia disposta nell'armoniosa composizione dell'ottava, genera entrambe [le note] alle [sue] estremità con un solo movimento, infatti quando sarà portata di una terza verso il basso, produrrà la terza all'estremo più grave e la sesta al più acuto.⁵ Quando questo suono più acuto sarà elevato di un semitono o di un tono darà la prova che vi è la terza all'estremo più acuto e la sesta al più grave.⁶ Abbassato il *cantus* dall'ottava per una terza maggiore o minore, subito si fletterà verso la sesta minore o maggiore.⁷ Similmente anche il *tenor*, quando farà risuonare l'ottava sotto il *cantus*, se ascendesse di una terza produrrebbe la sesta nei confronti del *cantus*, cosa che con un attento esame di questa composizione si conoscerà compiutamente:



[es. 143]

⁸ Si deve rilevare che se la specie o consonanza il cui passaggio all'acuto o al grave ne produce un'altra fosse maggiore (come la terza acuta rispetto al *tenor* o bassa rispetto al *cantus*), quella prodotta sarà una sesta minore e viceversa.⁹ Ciò perché nell'ottava perfetta sono compresi soltanto cinque toni e due semitoni.¹⁰ È evidente dunque che per il modo stesso in cui è disposta l'ottava dal movimento della sesta è facilmente generata la terza, e dal capovolgimento della terza si va a concludere alla sesta.¹¹ Essendo poi entrambe imperfette, sembrano conservare in un certo modo un'unica e sola natura e proprietà.¹² Come già abbiamo detto nel terzo capitolo alla settima regola, la terza raggiunge l'unisono o la quinta, e la sesta raggiunge l'ottava per moti contrari molto convenientemente, e si portano più semplicemente verso di essa grazie ad un solo moto/un moto obliquo.¹³ Qui si osserva come la terza, circondata da due consonanze perfette contigue (ossia la quinta e l'unisono) per moti contrari rispetto a lei, sia più soave della sesta.¹⁴ Questa infatti, pure se circondata dall'ottava e dalla quinta, non procede verso entrambe per moti contrari, poichè grazie ad un solo movimento/un moto obliquo si muta in quinta, per quanto per due [movimenti] contrari passi all'ottava,

com'è qui evidente:



[es. 144]

¹⁵ Inoltre, la sesta partecipa più della quinta che dell'ottava, [essendo] più vicina e contigua ad essa. ¹⁶ Non si ritrova infatti alcuna nota che stia tra la quinta e la sesta, ma tra la sesta e l'ottava è disposta per natura una settima nota. ¹⁷ Per tale ragione la sesta, più remota dall'ottava, partecipa di più della natura della quinta. ¹⁸ E poiché la quinta dista di gran lunga quanto a perfezione dall'ottava, la sesta – che partecipa della quinta stessa – ha una sonorità più imperfetta della terza, che, come la media rispetto agli estremi, condivide la perfezione della quinta e dell'unisono. ¹⁹ Infatti è noto come questa grazie ai moti contrari (com'è stato detto) transiti verso la quinta e l'unisono (al quale è attribuita chiaramente la perfezione dell'ottava) con un solo e più corto moto. ²⁰ Cosa che le note che abbiamo scritto qui sotto confermano in questo modo:



[es. 145]

La denominazione dei suoni estremi nelle consonanze. Capitolo ottavo.

¹ Vi sono coloro che determinano in molti modi le corde estreme delle sillabe delle note quanto ai nomi. ² Dicono infatti che quando il *tenor* esegue un Ut, il *cantus* canterà ugualmente un Ut in unisono, un Mi in terza e un Sol in quinta, e La in sesta in un unico esacordo, ma stimano che in ottava il *cantus* allo stesso modo debba eseguire il suono equivalente Ut rispetto al *tenor* e le restanti si debbano denominare secondo una considerazione simile. ³ Noi (pur avendo descritto nel *Flos Musicae* questa stessa sequenza) crediamo che ciò non sia affatto una legge che si deve rispettare, in quanto né l'uguaglianza né la diversità delle sillabe delimitano gli intervalli armonici, bensì le note estreme separate nei termini che risuonano. ⁴ Infatti quando il *tenor* in Γ Ut dirà Ut, il *cantus* non solo potrà pronunciare un Ut in ottava secondo le regole diatoniche di Guido, ma anche Sol e Re nel Gsolreut grave. ⁵ Ogni sillaba disposta nel Gsolreut grave risuona in perfetta ottava equivalente con il Γ Ut, o nell'intervallo di diapason. ⁶ Alla stessa maniera potrai riferire alla seconda corda tutte le consonanze presenti nell'introduttorio fino alla decimanona. ⁷ Infatti quando il *tenor* sarà fermo in Are, il *cantus* potrà enunciare Fa e Ut in terza ossia in Cfaut, La e Mi in quinta nell'Elami grave, Fa nel Ffaut acuto in tredicesima, La, Mi e Re nell'Alamire sovracuta in quindicesima, Sol e Fa in diciassettesima nel Csolfa e in diciannovesima La nell' eLa. ⁸ Tutto ciò si nota in maniera chiarissima dalla scrittura della presente figura:

e	la	to	20° con il Γ ut	19° con A re	
d	la sol	to	19° con il Γ ut		
c	sol fa	to		17° con A re	
b	mi	se	17° con il Γ ut		
a	fa	apo			
g	la mi re	se		15° con A re	
f	sol re ut	to	15° con il Γ ut		
e	fa ut	to		13° con A re	
d	la mi	se	13° con il Γ ut	12° con A re	
c	la sol re	to	12° con il Γ ut		
b	sol fa ut	to		10° con A re	
a	mi	se	10° con il Γ ut		
g	fa	apo			
f	la mi re	se		8° con A re	
e	sol re ut	to	8° con il Γ ut		
d	fa ut	to		6° con A re	
c	la mi	se	6° con il Γ ut	5° con A re	
b	sol re	to	5° con il Γ ut		
a	fa ut	to		3° con A re	
g	mi	sem	3° con il Γ ut		
f	re	to		Unisono	
e	ut	tono	Unisono		

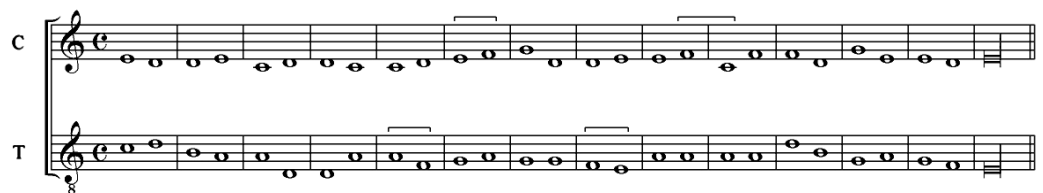
⁹ Il rapporto con le restanti consonanze sarà del tutto uguale, non solo grazie alle disposizione delle due sillabe, ma anche grazie ai suoni proporzionati nelle dimensioni appropriate degli intervalli.

Gli elementi del contrappunto si dispongono diversamente per l'alternato procedere verso l'acuto o verso il grave delle specie. Capitolo nono.

¹ Credo sia ora opportuno decidere di dover spiegare con la più grande precisione in qual modo le specie elementari del contrappunto siano solite combinarsi in una composizione.

² Quando il *cantus* con il *tenor* saranno in terza, esaminata la diversità dei moti contrari subito ricadranno all'unisono. [Oppure] da quella terza eromperanno verso la quinta per moti contrari.

³ Quando si alza di un solo grado il *cantus* sovrapposto di una terza rispetto al *tenor* e il *tenor* viene abbassato di una quinta, essi raggiungono vicendevolmente l'ottava; al contrario quando il *tenor* disposto in ottava con il *cantus* si alza di una quinta e il *cantus* si abbassa di un solo grado, passeranno dall'ottava alla terza con il passaggio più soave. ⁴ Dall'ottava alla sesta si procede per moti contrari, dall'ottava alla quinta [si procede] più che ottimamente con un solo moto del *cantus* che viene abbassato per una quarta, o del *tenor* innalzato [sempre] di una quarta. ⁵ Ancora, per la voce organale è facile arrivare dalla sesta alla terza se abbassa di una quarta il [suo] suono, o per il [suono] del solo *tenor* elevato sempre di una quarta. ⁶ La voce organale è quella che esegue la parte più acuta di una composizione. ⁷ Similmente, il *cantus* innalzato di una terza a partire da un intervallo di quarta con il *tenor*, farà risuonare la sesta. ⁸ Quindi, se il *tenor* in rapporto di terza con il *cantus* sarà abbassato di una quarta, ugualmente si divide di una sesta dal *cantus*, e tutto ciò è posto con chiarezza in questo gregge di note:



[es. 146]

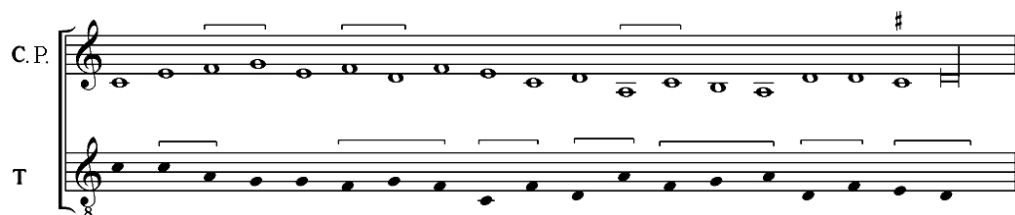
⁹ Quando proverai a procedere ai restanti elementi del contrappunto, intendi ciò che abbiamo detto del passaggio dalla terza all'unisono anche per quello dalla decima all'ottava, e ciò [che abbiamo detto per quello] dall'ottava alla quinta [anche] per quello dalla quindicesima alla dodicesima. ¹⁰ Ciò [che abbiamo detto del passaggio] dalla sesta alla terza, parimenti [è valido per quello] dalla tredicesima alla decima. ¹¹ Altrettanto [si dica] dei rimanenti [suoni] che nell'introduttorio procedono verso l'acuto.

¹² La consonanza assegnata alla perfezione alla quale giungono per moti contrari le voci organali è più soave e più gradevole che non se venisse immaginata [precedente] per un solo moto/per moto obliquo. ¹³ Ciò [accade] perché tra i diversi suoni che procedono per moti contrari l'uno si affretta ad incontrare l'altro e a mescolarsi in una consonante soavità, grazie alla cui unione viene generato e prodotto un armonico contrappunto.

La diversità di raffigurazione dei suoni nel contrappunto. Capitolo decimo.

¹ I musicisti sono soliti far corrispondere in vari modi i suoni consonanti alle note del *cantus planus* come al *tenor* e fondamento della relazione nel contrappunto. ² Talvolta infatti, ciascuna delle note del *cantus* o del *contratenor* uguagliano ciascuna delle note del *cantus planus* disposte in funzione di *tenor* replicandole e accompagnando

le semibrevi soltanto nella voce [di mezzo] ³ Essi chiamano ciò contrappunto semplice e piano, in quanto le note sono disposte secondo un valore uguale di tempo, come si scrive in questa polifonia:



[es. 147]

⁴ Talvolta altresì le voci organali riportano durate di semibrevi e minime e le rimanenti figure di minor valore con le note del *cantus planus*, ordinando queste nel valore di semibrevi. ⁵ Questo lo chiamano contrappunto diminuito e florido, come qui:



[es. 148]

⁶ Altre volte posponendo a tre singole minime due minime fanno corrispondere il contrappunto alle note del *cantus planus* secondo un ordine regolare, in questo modo:



[es. 149]

⁷ Ancora, grazie a figure di varie quantità le voci organali eseguono il contrappunto sopra le note del *cantus planus* in diverse maniere:



[es. 150]

⁸ Talvolta eseguono il contrappunto con le note del *cantus planus* nel grave. ⁹ Abbiamo perciò deciso che si possa istituire un contrappunto da dover concludere con diverse figure e specie ovvero elementi (dopo aver osservato tutti i precetti che hanno valore di

legge).¹⁰ Questo, come sappiamo, è affidato alle scelte [dei cantori] delle voci organali e dei compositori.

Sul porre insieme le diverse parti del contrappunto. Capitolo undicesimo

¹ Per composizioni formate da tre o quattro parti consonanti, il contrappunto si ² considera secondo il seguente ordine:

Quando il *tenor* e il *cantus* si manterranno in reciproco rapporto di ottava, il *contratenor* concorderà più che ottimamente e soavemente se posto in quinta sopra il *tenor* o in ottava sotto di esso.³ Quindi, se proverai ad accordare un altro *contratenor* con le dette tre parti congiunte insieme, potrai collocarlo in terza sopra il *tenor* oppure (cosa che tocca ad una più soave armonia) in quinta.⁴ Se sarà disposto in terza sopra il *tenor*, sarà consonante con il *contratenor* grave nell'intervallo di decima.⁵ Se [sarà disposto] in quinta, allora il *baritonans* disterà di una dodicesima. Per *baritonans* si intende la parte che procede più grave nella struttura polifonica della composizione ed è detto anche *contratenor gravis*.⁶ [Viene] da 'vari', cioè 'grave' con la v mutata in b, come dire 'colui che canta la parte più grave' della composizione.⁷ Si propone un esempio di queste riflessioni:

[es. 151]

⁸ in questo esempio la prima semibreve del *contratenor* acuto, posta in terza sopra il *tenor* dista una decima verso l'acuto dalla prima [semibreve] del *baritonans*, ed è più bassa di una sesta rispetto alla prima [semibreve] del *cantus*.⁹ La prima nota del *baritonans* dista da questa una quindicesima nel grave.¹⁰ Dunque da entrambe deriva una buona consonanza.¹¹ L'ultima [semi]breve del *contratenor* acuto supera in altezza il *tenor* di una quinta, distando una dodicesima dall'ultima del *baritonans* e stando nel grave per una diatessaron rispetto all'ultima [semibreve] del *cantus*, motivo per il quale ne deriva una concordanza armoniosa.

¹² Quando il *baritonans* sarà posto più grave di una quinta rispetto al *tenor* e il *cantus* disterà di una sesta o di un'ottava in acuto da quel *tenor*, il *contratenor* acuto sarà consonante se posto una terza sopra il *baritonans*, come si osserva nella prima semibreve dell'esempio seguente.¹³ Per una sonorità più soave potrà stare nel mezzo posto nell'ottava sopra il *baritonans*, come si noterà nell'ultima nota di questo esempio:



[es. 152]

¹⁴ Quando il *baritonans* starà in ottava verso il grave rispetto al *tenor* e il *cantus* giacerà in terza sopra quest'ultimo, in modo da distare una decima verso l'acuto rispetto al *baritonans*, allora il *contratenor* acuto potrà venir posto in quinta sopra il *baritonans*, il quale disterà dunque una sesta nel grave dal *cantus* e una quarta nel grave dal *tenor*, e così si manterranno in concordanza reciproca. ¹⁵ E ciò è dimostrato dalla prima e dall'ultima nota di questo esempio:



[es. 153]

¹⁶ È chiaro dunque dai detti argomenti e dai detti esempi che nell'ordine del comporre ogni voce è legata alle altre con movimenti diversi/contrari, secondo le regole e gli elementi del contrappunto, in modo che corrisponda armoniosamente a ciascuna parte della composizione e non contenga in nessun punto una dissonanza piena oltre alla quarta, che con i suoni più acuti e medi crea con soavità delle unioni appropriate, com'è già stato detto al capitolo quinto.

¹⁷ La sesta inoltre in una piena e stabile voce assai spesso è dissonante nei suoni più gravi, se non si riuniscano subito [a partire] da essa in ottava immediatamente con moti contrari, cosa che lasciamo provare al giudizio dell'orecchio. ¹⁸ Negli stessi cinque suoni parimenti gravi si percepisce la dissonanza della tredicesima. ¹⁹ La causa di ciò crediamo stia nella grande quantità di tempo insita nei suoni più gravi, per la quale l'asprezza e la dissonanza dell'imperfezione penetrano nelle orecchie in modo più scoperto procurando fastidio. ²⁰ Dunque il *contratenor* acuto e lo stesso *tenor* devono essere consonanti con il *baritonans*, in modo che quando il *contratenor* acuto sarà separato di un'ottava verso l'acuto dallo stesso *baritonans*, il *tenor* sarà collocato sopra il *baritonans* di una quinta o di una terza. ²¹ Se però il *tenor* sarà più acuto di un'ottava rispetto al *baritonans*, allora il *contratenor* starà nel mezzo dell'intervallo d'ottava, nella terza e più soavemente in quinta.

²² Dunque per le multiformi varietà delle diverse specie, le parti della composizione si mescolano l'una con l'altra nella melodia e nella scrittura. ²³ Il *baritonans* potrà ascendere di una quinta sopra il *tenor* quando il *cantus* risuonerà in ottava rispetto al *tenor*, allora il *contratenor* sarà consonante se collocato in terza sopra il *tenor*, il quale discenderà di una terza verso il grave dal *baritonans* e di una sesta rispetto al *cantus*, come si osserva nell'ultima nota dell'esempio che segue.

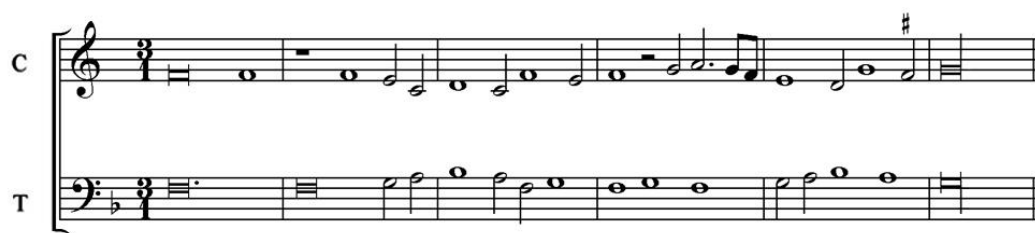
²⁴ Ancora, quando il *cantus* risuonerà una decima sopra il *tenor*, allora il *baritonans* possiederà il luogo melodico della quinta sopra il *tenor*, particolarmente quando il *contratenor* acuto riporterà l'ottava superiore rispetto al *tenor*, cosa che si verifica chiaramente dalla prima nota di questo brano.

[es. 154]

²⁵ Inoltre, quando vorrai apporre un *quintuplum*, ossia una quinta parte concordante con le altre quattro, abbi cura di applicarla con le diverse specie secondo le regole e i precetti del contrappunto alternativamente e scambievolmente.

Le consonanze perfette dello stesso tipo la cui successione si tollera nel contrappunto. Capitolo dodicesimo

¹ Credo che ora si debba esaminare quante specie perfette dello stesso genere non sottoposte a moto si possano porre in una composizione. ² Riguardo ciò, spesso nel contrappunto si pongono insieme più ottave o più quinte non sottoposte a moto e così si dispongono anche molte tra le restanti consonanze perfette non sottoposte a moto. ³ Se si capitasse da una consonanza perfetta del *tenor* con il *cantus* (o di qualsivoglia parte con un'altra) ad un'altra consonanza perfetta a essa simile verso l'acuto o verso il grave (anche con una pausa interposta di minima tra queste voci della composizione), non sono dell'opinione che ciò si debba mai lodare. ⁴ Infatti sembrano sempre due consonanze perfette simili contemporaneamente e di seguito ascendenti o discendenti per una minutissima intromissione di un silenzio di minima. ⁵ Se quando *tenor* e *cantus* sono stati disposti in intervallo di ottava il *cantus*, elevandosi da tale ottava, avesse una pausa di minima (mentre il *tenor* non ha pause o ne avesse di quel medesimo valore) non è opportuno che una seconda ottava segua alla precedente immediatamente a causa dello stesso procedere verso l'acuto o verso il grave dal differente suono, di contro alla piccola porzione di tempo frapposta, come si vede compiutamente in questo esempio:



[es. 155]

⁶ in questo esempio tutte le prime note in [intervallo di] ottava sono disposte molto accuratamente, non essendo sottoposte a moto e avendo tra loro una pausa di semibreve. ⁷ La quinta minima del *cantus* invece, seguendo immediatamente ad una pausa di minima, non è ammissibile che sia in ottava con il *tenor*, a causa dell'ottava grave che immediatamente la precede. ⁸ Vi sono coloro che non ammettono due intervalli perfetti simili immediatamente ascendenti o discendenti (anche con una pausa di semibreve interposta), sebbene moltissimi siano in disaccordo con costoro, in quanto la pausa di semibreve rispetta una intera misura temporale. ⁹ Molto opportunamente due o più pause di semibreve potranno porsi tra due consonanze perfette uguali messe di seguito sia che compaiano di seguito nel *tenor* o nel *cantus* o anche nel *contratenor* o nel *baritonans*. ¹⁰ Ancora, cosa giudichiamo sia da credere di quelli che cantando voci organali non eseguono più di tre semibreve all'unisono nel *cantus*? ¹¹ A causa di ciò affermano che il *cantus* non sembri trasformato in *tenor* né il *tenor* in *cantus*. ¹² Questo, secondo la nostra opinione è ridicolo. ¹³ I compositori sono infatti spessissimo soliti scrivere il *tenor* e il *contratenor* con valori più brevi e il *cantus* con valori più lunghi, cosa seguita anche dai più recenti, come si constata da questo saggio chiarissimo:



[es. 156]

Tinctoris,
Guglielmo
Guarneri,
Josquin,
Gaspar,
Agricola,
Loyset,
Obrecht,
Brumel,
Isaac

¹⁴ Vi è anche un conosciutissimo modo di procedere delle note nel contrappunto, ovvero del *baritonans* rispetto alle note del *cantus*, costituito di note uguali che procedono per decime reciproche mentre il *tenor* accompagna ciascuna in consonanza. ¹⁵ Ciò è stato spesso praticato nelle loro composizioni da Tinctoris, Guglielmo Guarneri, Josquin Desprez, Gaspar [Van Weerbeke], Alexander Agricola, Loyset [Compère], Obrecht, Brumel, Isaac e i restanti gradevolissimi compositori. ¹⁶ E ciò si discerne anche dall'osservazione del presente brano di polifonia:



[es. 157]

Il contrappunto della musica ficta. Capitolo tredicesimo.

¹ Proseguiamo ora un poco con le specie *fictae* o colorate del contrappunto, che si osservano nel monocordo in quei suoni che dividono i singoli toni. ² Queste, risultanti dalla proporzione cromatica, rendono colorate/cromatiche le composizioni, e possono dirsi anche *fictae*. ³ Questo ordinamento è necessario alla perfezione della struttura armonica, sia per temperare più soavemente ciò che è più aspro nel genere diatonico, sia per ricercare la perfezione di alcuni intervalli armonici nel monocordo diatonico.

⁴ Dunque per questa musica ficta si procede con triplice esame, ovvero: secondo la proporzione del genere cromatico, secondo la dimostrazione del genere permisto, e secondo la divisione del genere enarmonico, i quali nella loro totalità sono detti ispessimenti ed ornamenti del genere diatonico. ⁵ Comunque, abbiamo deciso di ordinare le loro misure secondo la matematica nel *De harmonia instrumentali*. ⁶ Nell'introduttorio diatonico di Guido la *musica ficta* viene mostrata grazie ad un solo intervallo, quello in cui l'esacordo per b molle, il quale [b molle] divide la distanza di tono tra Alamire e Hmi ossia tra Mese [La2] e Paramese [Si2] a somiglianza delle congiunte dei tetracordi, pone la quarta corda Fa. ⁷ Grazie ad esso si è soliti anche scrivere con il b rotondo le corde che dividono gli intervalli di tono e denominarle con la sillaba 'Fa'. ⁸ Spessissimo i più denominano il 'Sol' sotto il La secondo l'intervallo di semitono, in particolare quando si procede con le note La-Sol-La, iniziando con Alamire e terminando di nuovo in essa, come nel *Salve Regina*, e tra Sol e Fa iniziando e terminando in Gsolreut nel passaggio Sol-Fa-Sol, che il clero ambrosiano è spesso solito cantare. ⁹ Non è comunque la sillaba Fa a realizzare il semitono, ma l'estensione dell'intervallo di semitono circoscritta da due suoni.

Gli
ambrosiani

¹⁰ Quando ricercherai negli esacordi istituiti da Guido questo modo di procedere *fictum*, ridurrai di un semitono maggiore le note più acute di ciascun tono, indicandole con la sillaba 'Fa' e la lettera b rotonda, mettendo in atto una permutazione, la quale si fa dal passaggio del tono in semitono. ¹¹ Molti pongono all'interno di singoli intervalli di tono un tale suono semitonale. ¹² Quando Mi viene permutato in Fa, nel luogo del H quadrato mettono il b rotondo, quando [si permuta] Fa in Mi, nel luogo del b rotondo mettono il H quadrato.

¹³ Quindi, se in Elami grave [Mi2] permuterai Mi in Fa, il Fa sarà abbassato di un semitono maggiore verso il grave e il suo esacordo acquisirà il suo inizio in Hfa grave.

diesis

¹⁴ Se poi nel Cfaut grave [Do2] permuterai il Fa in Mi spostandoti di un semitono maggiore verso l'acuto, tale esacordo avrà il suo inizio in Are. ¹⁵ Quando nel HMi grave [Si2] permuterai il Mi in Fa passando di un semitono maggiore verso il grave, darai principio all'esacordo con la nota acquisita di Ffaut, che sta un tono sotto il l'Ut, ed è per questo motivo che non è improprio definire una simile considerazione delle note come 'Musica acquisita'. ¹⁶ Un collegamento del tutto uguale di esacordi acquisiti si può dedurre/applicare anche per le altre corde dell'introduttorio. ¹⁷ Per questa ragione in questa musica ficta si possono facilmente scoprire sia specie acquisite di intervalli armonici, sia modi acquisiti. ¹⁸ Vi sono alcuni che con l'aggiunta di questo segno: # vogliono che la nota cui si aggiunge sia abbassata di un minimo intervallo di diesis, e ciò è proprio del genere Enarmonico. ¹⁹ Il diesis infatti è l'intervallo di metà semitono minore delimitato da due suoni. ²⁰ Considerando la musica ficta, il contrappunto si conduce con le stesse regole che abbiamo già proposto, ed è intessuto con le stesse consonanze, come si può comprendere da ciò che si è posto qui:



[es. 158]

Il contrappunto falso. Capitolo quattordicesimo.

ambrosiani

¹ Definiamo 'falso' il contrappunto quando due cantori procedono l'uno rispetto all'altro per le estremità dissonanti dei suoni congiunti, come sono la seconda maggiore e minore, la quarta maggiore e minore, la settima e la nona maggiore e minore, le quali sono radicalmente separate da ogni proporzione e natura di soavità di suono. ² Esse sono utilizzate dai nostri religiosi ambrosiani nelle vigilie solenni dei martiri e in qualche cantico delle messe per i defunti, ed essi affermano che questo canto per così dire lugubre, con il quale la Chiesa lamenta l'effusione di sangue dei santi martiri e compie suffragi per i defunti (che ciò stia lungi da noi!) sia stato istituito da sant'Ambrogio. ³ [Ma quest'uso] Non l'ho mai trovato decantato dal mellifluo Ambrogio, poiché, come disse Guido, quando compose cantici ecclesiastici si affaticò/esercitò mirabilmente soltanto in favore della dolcezza. ⁴ Non è stato forse scritto che il semplice procedere melodico del secondo, quarto e sesto modo è appropriato a [soggetti] mesti e commoventi? ⁵ è dunque lecito credere che il contrappunto falso sia stato introdotto da taluni oppressi dalla rabbia verso la musica che ignoravano, come Guido stesso testimonia quando scrive: «Molte cose tuttavia sono realizzate male e senza regole, poiché da lungo tempo la musica è trascurata, mentre l'invidia e la pigrizia estinguono gli studi» ⁶ Il procedere del contrappunto falso, che gli ambrosiani chiamano anche *sequens*, avviene in questo modo: ⁷ un solo cantore con una voce più acuta esegue le note del *cantus planus*, due o tre cantano in un ambito più grave del suo all'unisono seguendo le note del *cantus* a volte in seconda a volte in quarta con un determinato ordine.

Guido

⁸ Essendo ciò affatto divergente da ogni proporzione di una musica regolata, provo vergogna nel descriverlo. ⁹ Talvolta iniziano la detta parte più grave in unisono, procedendo assieme al *cantus planus*, poi per seconde e quarte sino alla fine, o sino ad un certo termine nel quale giungono insieme in unisono. ¹⁰ Molti iniziano in seconda o in quarta, ma terminano sempre in unisono. Il loro modo di procedere è scritto in questo esempio:

Example [es. 159] shows two staves, T (Tenor) and Succ. (Succedente), in 8th notes. The lyrics are: "De pro - fun - - - dis cla - ma - vi" and "ad te Do-mi - ne".

Litanie dissonanti per i defunti

Example [es. 160] shows two staves, T (Tenor) and Succ. (Succedente), in 8th notes. The lyrics are: "Do - - - - mi - ne mi - se - re - re" and "Do - - - - mi - ne mi - se - re - re".

Come debba comportarsi il cantore mentre canta. Capitolo quindicesimo ed ultimo.

¹ Abbiamo deciso infine che siano da proporre [alcune regole di condotta] ai nuovi cantori per la loro formazione e per ammonimento: in modo che non proferiscano i suoni con apertura della bocca anomala e disonesta o per caso con ridicola sghignazzata mentre cantano, particolarmente quando nei divini misteri si seguono/comprendono le frasi musicali. ² Respingano inoltre le voci tremolanti e troppo gridate, esse sono infatti differenti rispetto alla loro anche per un medesimo suono ed è per questo che non possono essere concordi con le altre voci secondo proporzione a causa della loro continua instabilità. ³ È opportuno che l'uno accordi/armonizzi la sua voce con l'altro, come il *tenor* con il *cantus*, in modo che l'uno non confonda l'altro per eccesso di fragore e ne sia sopraffatto, ⁴ quindi quando la voce del *tenor* toccherà il *cantus* acuto, si potrà valutare con quante voci di cantori il *cantus* si rapporti al *tenor*. ⁵ Infatti, come il *tenor* rispetto al *cantus* soggiace in grande misura alla proporzione doppia (in quanto ciò che è più grave sussiste con maggiore tempo, essendo di per se lento e forte), il *cantus* per la sua durata di minor tempo è veloce e debole. ⁶ Di qui è necessario che il grave regga l'acuto come il forte regge il debole, non che lo superi in strepito, poiché non sono i suoni confusi e offuscati quelli che generano armonia, bensì i medi ed estremi legati reciprocamente da un rapporto armonico. ⁷ Si trasferisca [quanto si è detto] alla voce del

baritonans e del *contratenor* acuto con pari modo di esecuzione fra essi e con gli altri.⁸ Il *tenor*, giacché regge il *cantus* ed è retto dal *baritonans*, si definisce fondamento del rapporto, infatti è delimitato nell'acuto dal *cantus* e nel grave dal *baritonans*, occupando il luogo di mezzo, per la qual cosa concordemente lo osservano, gli si riferiscono e lo onorano.⁹ Infatti attira la concordia/consonanza di entrambi a se medesimo, e dona [quella] di se stesso agli altri.¹⁰ Non è per niente opportuno che lo si frammenti in diminuzioni petulanti, poiché esso mantiene la consonanza in ciascuna nota verso le restanti [parti].¹¹ Infatti rispetto alle altre [voci] queste diminuzioni di figure producono più dissonanze che consonanze e di qui giunge alle orecchie dei presenti con fastidio.¹² Un movimento eccessivo ed indecoroso della testa o delle mani è indizio di un cantore folle.¹³ Infatti, non la mano o la testa producono un suono armonioso, ma una voce bene emessa/modulata.¹⁴ Spiacciono anche molti che cantano avventatamente a coloro ai quali credono di piacere.¹⁵ Questa in particolare è la causa per cui Guido, messo da parte il canto fiorito e misurabile, si dedicò alla musica ecclesiastica/al *cantus planus*.¹⁶ Egli infatti, e lo riferisco con ripugnanza, disse di loro: «ai nostri tempi i cantori sono i più frivoli fra tutti gli uomini.»¹⁷ Chi compone musica si applichi dunque nel far convenire soavemente la musica con le parole, affinché esegua e scriva flebili quanto più può i suoni (come sono soliti fare i veneziani) per testi sull'amore o sul desiderio di morire o su qualsiasi lamento saranno.¹⁸ Stimo moltissimo adattarsi: a ciò un canto disposto nel quarto o sesto modo o anche nel secondo.¹⁹ Questi modi, essendo più gravi, si comprende come generino facilmente un simile effetto.²⁰ Quando invece le parole esprimono collera e rimprovero è opportuno emettere dei suoni più aspri e duri, cosa che si è soliti assegnare soprattutto al terzo e al settimo modo.²¹ Le parole di lode e di modestia richiedono dei suoni in certo modo a metà [tra i due anzidetti], attribuite più che degnamente al primo e all'ottavo modo.²² Ho comunque stabilito di descrivere copiosamente le proprietà e i poteri dei modi nel *De harmonia instrumentali*.²³ In ultimo luogo, il compositore faccia attenzione dal disporre il *tenor* o il *baritonans* immobili nella composizione in tutte le note.²⁴ Infatti una voce non variata non può arrivare per moti contrari secondo proporzione alla consonanza perfetta da raggiungere insieme con un'altra [voce].²⁵ Per questo essa non cade nel procedere della consonanza che addolcisce l'udito.²⁶ Questo suono eseguito con gli strumenti, come nel piccolo otre che il volgo chiama piva, è chiamato 'vernare' dal Filosofo e 'bordonizzare' dal volgo.²⁷ In esso non è prodotta alcuna variazione di suono verso l'acuto o verso il grave, e da questo non deriva alcun piacere.²⁸ Essendo però gravissimo, esso regge i suoni acutissimi e veloci del piccolo otre, giacché è stato detto che i suoni acuti vengono sostenuti e fortificati da quelli gravi.²⁹ Lo stesso piccolo otre viene detto piva dai quei suoi suoni acutissimi che sembra sempre emettere: *pi-vi*.³⁰ Quanto a 'vernare', Pietro d'Abano nel commento del decimo problema affermò che fosse un suono prolungato, che non partecipa di nessun cambiamento tanto verso l'acuto quanto verso il grave.³¹ Occorre inoltre che il suonatore di cetra o di lira, per eseguire una polifonia faccia profitto dei suoni che provengono dalle corde canore di questa, e renda consoni a quei suoni i suoi suoni con alterna diversità.³² Per esempio o eseguendo il *tenor* con gli strumenti a corda e il *cantus* con la sua propria voce, o facendo il contrario, oppure opponendo lo spessore dell'uno con la rarefazione dell'altra o anche la velocità con la lentezza o l'acuto con il grave, in modo che conservino in ogni caso l'armoniosità, cosa che si sa che bisogna rispettare sia secondo il fondamento dell'arte sia secondo quanto è stabilito nel settimo libro delle *Leggi* del divino Platone.³³ Egli infatti disse che tutta l'infinita varietà dei ritmi può essere ordinata secondo i suoni della lira.

Fine.

Felicamente si conclude il terzo libro della musica pratica di Franchino Gaffurio da Lodi

QUARTO LIBRO

Definizione e distinzione delle proporzioni. Capitolo primo.

¹ La proporzione, secondo Euclide, è un certo rapporto reciproco tra due quantità di qualsivoglia grandezza e dello stesso genere.

² Vi è una proporzione razionale e una proporzione irrazionale.

³ La proporzione razionale è il rapporto reciproco tra due quantità misurabili disposte secondo un ordinamento discreto oppure continuo.

⁴ È un ordinamento discreto il rapporto tra sei e quattro, e quello tra tutti i rapporti di numeri di cui esista un divisore comune, che li divida ambedue esattamente, così il numero due considerato tre volte dà il sei, [considerato] due volte dà il quattro e si dice divisore comune.

⁵ È un ordinamento continuo il rapporto tra una linea di due piedi ed una linea di due, delle quali una linea di mezzo piede, considerata un certo numero di volte e misurandole entrambe, è la misura comune.

⁶ Nei pesi [confrontando] la quantità di nove oncie rispetto a quella di sei si comprende che la misura comune è la quantità che ha il peso di tre oncie. ⁷ Euclide stesso al principio del libro decimo, chiama queste quantità ‘comunicanti’.

⁸ La Proporzione irrazionale è il rapporto tra due quantità irriducibili, come la diagonale del quadrato rispetto al suo lato, prive di una misura comune che le misuri ambedue con precisione, come Campano e Alberto provano in modo evidente con le loro proporzioni nel commento alla settima proposizione del decimo libro di Euclide. ⁹ Euclide chiama “sorde” queste quantità incommensurabili.

¹⁰ Tali quantità irrazionali non fanno parte del calcolo dell’aritmetica, perché l’unità (come ammettono tutti i matematici) è misura comune di tutte le quantità.

¹¹ Noi però, nel secondo capitolo del terzo libro della *Theorica musicae* (e credo non senza ragione) abbiamo esposto una certa irrazionalità, considerandola dal punto di vista della musica, anche in quelle [quantità] che nel monocordo non misurano gli intervalli consonanti integri. Di queste quantità infatti non si riconosce alcuna misura comune, come nello scrivere il *De harmonia instrumentali* abbiamo dimostrato.

¹² Poiché dunque la proporzione aritmetica si effettua tra i numeri, la proporzione geometrica tra quantità continue [superfici?] e quella stereometrica (che da certi è ritenuta parte della geometria) nell’equilibrio tra pesi, anche la proporzione musicale (che è partecipe di esse) procede secondo una valutazione simile.

¹³ Infatti sulla corda sonora, che è [quantità] continua, si dividono i suoni con la regola dei numeri, come si è spiegato nel quinto libro della *Theorica* e come diciamo più ampiamente nell’opera che stiamo per scrivere sullo strumento armonico, secondo i diversi generi.

¹⁴ Ancora, è grazie all’ufficio dei numeri (ed è di questo che si parla ora) che i suoni sono resi discreti secondo la successione temporale. ¹⁵ Dunque spiegheremo due effetti della proporzione musicale, il primo nella disposizione dei suoni secondo intervalli armonici (cosa propria del teorico), il secondo nella quantità temporale dei suoni stessi espressi dal valore delle note (il che è assegnato al ragionamento della pratica o musica in azione).

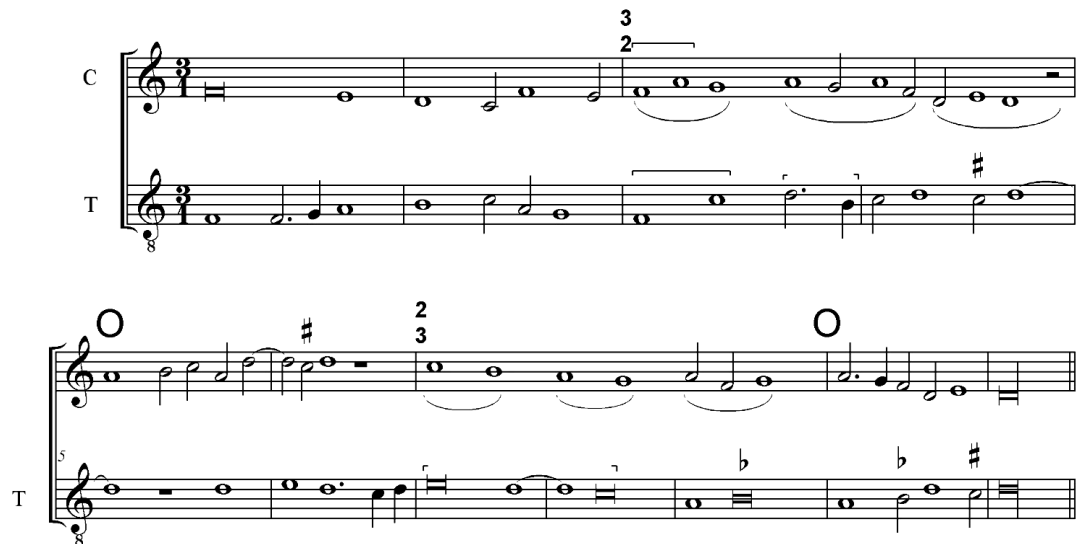
¹⁶ Il nostro discorso, qualunque sia il genere, verterà sulla proporzione razionale, poiché in ciascuno dei termini di una proporzione vi è almeno l’unità come divisore comune.

¹⁷ La Proporzione per lo più si considera nelle potenze, come dimostrano Alberto e Giovanni Marliani nelle loro *Proporzioni*, e molto spesso anche nello spazio e nel tempo, come sono d’accordo nell’affermare Platone nel *Timeo*, e tutta la scuola dei filosofi, in quanto o una cosa è maggiore di un’ altra, o è uguale, il che è proprio della quantità, come insegna Aristotele nei *Predicamenti*. ¹⁸ Per questa ragione è necessario che la proporzione si ritrovi per prima cosa nella quantità discreta e continua, poi nei suoni, nello spazio, nel tempo, nei pesi e nelle potenze.

Alberto e
Giovanni
Marliani
Platone
I filosofi
Aristotele

¹⁹ Vi è la proporzione di eguaglianza nel mutuo rapporto di due quantità uguali, come due con due, o una linea di due piedi con un'altra di due piedi.

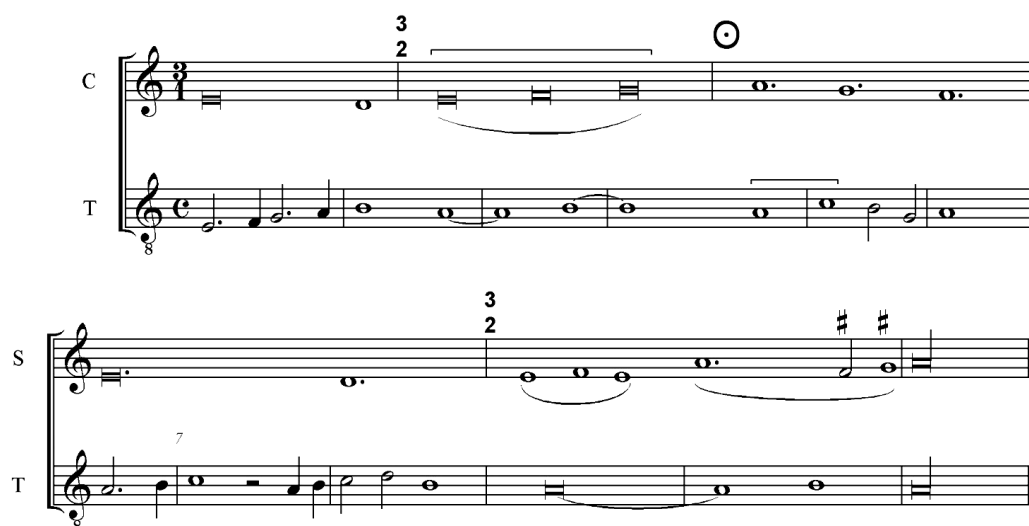
²⁰ Vi è la proporzione di ineguaglianza nella relazione tra due quantità ineguali, come quattro con tre, o una linea di tre piedi con una di due piedi. ²¹ Tra queste proporzioni di ineguaglianza una è detta di ineguaglianza maggiore, e si ha quando nel confrontarle la quantità maggiore viene resa uguale alla minore, come in quattro contro tre; l'altra è detta di ineguaglianza minore quando nel paragonarle la quantità minore viene resa uguale a quella maggiore, come in tre contro quattro. ²² Nelle composizioni la proporzione di ineguaglianza sarà dunque l'equivalenza del numero maggiore di note dello stesso tipo con quello minore, o del minore con quello maggiore nella divisione e nell'esecuzione, come qui appare:



[es. 161]

Cosa sia la
proporzione
delle note

²³ È evidente infatti, dalla definizione di proporzione già data (come si percepisce anche nel brano posto), che, in qualsiasi proporzione vengono messe a confronto figure o note tutte uguali tra loro per nome e per quantità, come semibrevis della prolazione minore con semibrevis della prolazione minore e brevis del tempo perfetto con brevis del tempo perfetto. ²⁴ Poiché, se una proporzione sarà disposta diversamente, come ad esempio una sesquialtera nella parte più acuta di una polifonia che enumeri insieme tre brevis del tempo perfetto con due brevis di tempo perfetto disposte nel *tenor*, senti come assurda la misurazione di quella sesquialtera, in quanto tre brevis del tempo perfetto discordano nelle loro quantità con due brevis del tempo imperfetto. ²⁵ Infatti se comporrai le parti che si corrispondono l'una con l'altra secondo proporzione, ossia nove semibrevis della prolazione minore con quattro semibrevis sempre della prolazione minore, non troverai per nulla una sesquialtera segnata con i numeri a lei appropriati, ma una proporzione dupla sesquiquarta, e lo stesso accade quando deciderai si debbano uguagliare insieme tre semibrevis della prolazione maggiore con due semibrevis della prolazione minore secondo la medesima sesquialtera. ²⁶ Ciò è provato dalla presente polifonia:



[es. 162]

²⁷ Ogni proporzione deve essere scritta in forma di numero contabile nei caratteri numerici che gli sono propri per eliminare ogni dubbio e comprensione non immediata. ²⁸ Se infatti indicherai la proporzione con un solo carattere numerico, ad esempio la sesquialtera col solo tre (sia detto con buona pace d'altri) la cifra tre non solo potrebbe essere raffrontata con il due, con il quale si mostra la sesquialtera, ma anche con l'uno nella [proporzione] tripla, con il quattro nella subsesquiterza, e con ciascuno dei rimanenti secondo l'arbitrio di chi li scrive in quel modo. ²⁹ Dunque i termini delle proporzioni fra note si devono scrivere in modo che il numero di note da moltiplicare sia posto sopra al termine [che si riferisce al numero di note] semplice e precedente, in questo modo: 3/2, oppure, per parlare più chiaramente, il numero delle note da ridurre sia scritto sopra e immediatamente vicino al numero della quantità precedente rispetto alla quale si riduce. ³⁰ In questo modo la proporzione sarà posta chiara e comprensibilissima nella composizione, nella quale³ quando si guarderà la precedente quantità del tempo o della prolazione, seguirà la naturale misurazione dei numeri sottoposti a proporzione. ³¹ In tal modo se, per fare un esempio, tra le note della composizione una parte più acuta viene posta insieme ad un'altra (come un *tenor*) pur se la durata delle note fosse ridotta, essa osservi in rapporto uguale la naturale disposizione delle quantità mensurali. ³² Altrimenti il *tenor* e la parte acuta saranno disposte secondo una quantità differente. ³³ È ancora necessario che accada che nelle rimanenti parti della composizione condotte l'una insieme all'altra vi sia lo stesso rapporto [nel calcolo di una] proporzione da misurare.

I cinque generi maggiori e minori di proporzione di ineguaglianza. Capitolo secondo.

¹ La proporzione di ineguaglianza maggiore si sviluppa in cinque modi:

² - Il numero maggiore contiene più volte il minore con esattezza, ed allora si dice molteplice, come 6 con 2, 4 con 1, 5 con 1.

³ - Il numero maggiore contiene il minore una volta più una parte aliquota del minore stesso e si dice epimoria o superparticolare, come 3 con 2, 4 con 3, 5 con 4.

⁴ - Il numero maggiore contiene il minore una volta più una parte aliquota della parte minore (composta da più parti aliquote) e si dice superparziente, come 5 con 3, 7 con 4, 9 con 5 e 11 con 6.

⁵ - Il numero maggiore contiene più volte il minore e la sua parte aliquota, e si dice molteplice superparticolare, come 5 con 2, 7 con 3, 9 con 4.

⁶ - Il numero maggiore ha in se più volte il minore e una parte non aliquota composta da più parti aliquote, e si dice molteplice superparziente, come 8 con 3, 11 con 4, 14 con 5, 11 con 3.

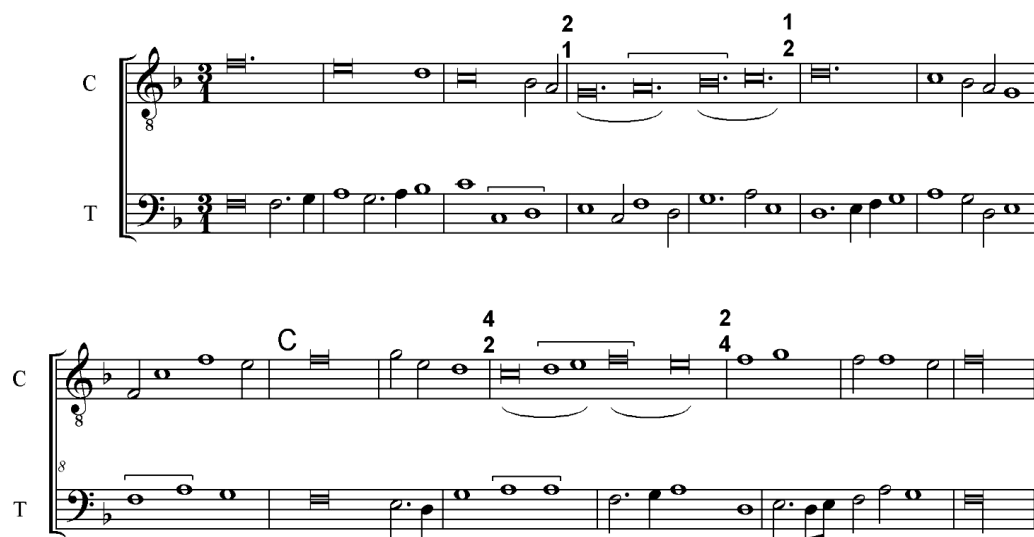
⁷ Le categorie dei nomi generali delle proporzioni nei quali si assommano specie infinite sono infatti cinque, come si osserva nel terzo libro della *Theorica [musice]* e spiegheremo nei particolari nei libri seguenti. ⁸ L'effetto di tali proporzioni di ineguaglianza fa sì che le note alle quali si prepongono nelle composizioni diminuiscano secondo la natura di quella proporzione, per la ragione che il numero maggiore delle note viene reso uguale a quello minore. ⁹ Anche per le proporzioni minori di ineguaglianza esistono cinque generi, definiti con gli stessi vocaboli e con la preposizione 'sub', come in submolteplice, subsuperparticolare, subsuperparziente, submolteplice superparticolare e submolteplice superparziente. ¹⁰ Anche di queste le specie sono infinite, ed anche alle loro denominazioni non disdice la preposizione 'sub', come si dirà chiaramente nei libri seguenti. ¹¹ È loro proprietà far aumentare le note davanti alle quali si pongono secondo la natura e l'effetto di ciascuna di esse. ¹² Giacché dunque i generi di ineguaglianza minore si oppongono a quelli di ineguaglianza maggiore, [dirò che] hanno un sapore della stessa natura ma sono contrari quanto a misurazione, infatti la norma dei contrari è [anche qui] la stessa: il submolteplice si oppone al molteplice, il subsuperparticolare al superparticolare e per le restanti [accade] alla stessa maniera. ¹³ Affermiamo decisamente che il submolteplice si oppone al molteplice, per la ragione che il primo fa sì che quando l'altro gli si pone contro, venga distrutto, come si prova con quanto qui si scrive: 1.2.1, 2.3.2, 3.5.3, 2.5.2, 3.8.3. ¹⁴ I termini estremi infatti sono uguali l'uno all'altro.

Il genere molteplice e le sue specie. Capitolo terzo.

¹ Il genere molteplice si ha quando un numero maggiore messo a confronto e sovrapposto ad uno minore lo contiene in se più volte con esattezza, ossia due, tre, quattro volte e così di seguito. ² A questo proposito, se il numero maggiore contiene il minore due volte, la proporzione si dice dupla, come in 2 con 1, 4 con 2 e 6 con 3. ³ Questa prima specie appartiene infatti al genere molteplice, nel quale il numero di note maggiore è reso equivalente al minore, in modo che ciascuna nota del numero maggiore venga diminuita di metà della sua quantità. ⁴ Si indica nelle composizioni in questo modo: 2/1, 4/2, 6/3. Ciò è espresso con le note nella scrittura della presente polifonia:

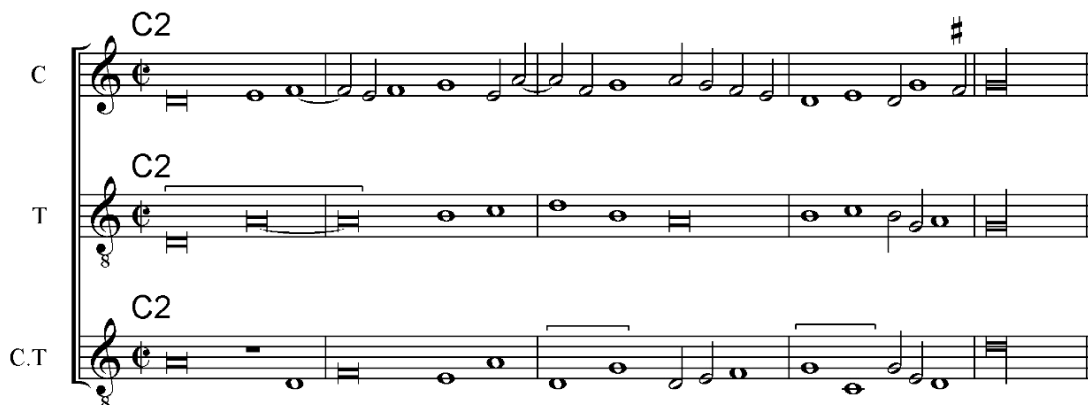
[es. 163]

⁵ Se la proporzione subdupla (contraria alla dupla) fosse immediatamente seguente alla seconda fra le note, senza che fosse posto alcun segno di tempo a contrastare il suo valore naturale, la dupla sarà subito distrutta e le note seguenti si conteranno secondo la quantità precedente (ossia come prima dell'indicazione della dupla) a causa dell'uguaglianza degli estremi disposta in tali proporzioni opposte, come si prova con questo esempio:



[es. 164]

⁶ Ogni proporzione si dissolve quando sarà posto il segno di tempo perfetto o imperfetto dopo le note proporzionate. ⁷ Alcuni sono soliti scrivere la proporzione dupla con la sola cifra del numero due, ma ciò, per il motivo trattato nel primo capitolo sulla sesquialtera, appare errato, in quanto la proporzione è il rapporto reciproco di due numeri. ⁸ Molto spesso la proporzione dupla viene scritta nelle composizioni con un canone e senza numeri, come in questa indicazione: 'si diminuisca del doppio'. ⁹ Altrettanto [si fa per] le rimanenti di genere molteplice, con l'opportuna scrittura di un canone. ¹⁰ Talvolta una proporzione d'ineguaglianza viene scritta con segni uguali disposti in ciascuna parte della composizione. ¹¹ Se ad esempio noterò tutte le parti della composizione, ossia il *cantus*, il *tenor* e il *contratenor* con un unico e uguale segno di proporzione, ad esempio con il semicerchio, che è segno del tempo imperfetto e del valore binario delle semibreui, e con il solo carattere del numero due posto per la proporzione dupla, come si percepisce da questa composizione:



[es. 165]

intenderò il valore di quantità di questa polifonia nel modo seguente: le note della parte acuta non si considerino affatto [sottoposte] alla proporzione di uguaglianza qui scritta rispetto a quelle del *tenor*, *contratenor* o viceversa, perché il loro segno è sempre il medesimo. ¹² Sono piuttosto del parere che le note di ciascuna voce si debbano misurare più veloci del doppio rispetto ad altre uguali poste prima di esse con [il solo] segno del tempo imperfetto, come se [quelle qui poste] fossero in proporzione con le precedenti, cosa che anche Okeghem dispose nella chanson *l'autre d'antan* in questo modo:

Okeghem



[es. 166]

¹³ Inoltre tollero malvolentieri che si ponga un solo numero nell'indicazione della proporzione, infatti si è già ampiamente trattato di come una proporzione non possa essere istituita con meno di due termini.

¹⁴ Proporzione tripla

La proporzione tripla, la seconda specie del genere molteplice, si ha quando il numero maggiore delle note che seguono viene confrontato e sovrapposto al minore delle precedenti, venendo messo in relazione e uguagliato a quel minore e contenendolo tre volte in sé con precisione, come 3 con 1, 6 con 2, 9 con 3 e così di seguito. ¹⁵ In questa proporzione tre note valgono quanto una in tutto uguale a loro per nome e valore, in modo che ciascuna di quelle tre sia diminuita di due terzi della loro quantità. ¹⁶ La sua scrittura nelle composizioni in questo modo: 3/1 o 6/2 o 9/3, cosa esposta chiaramente nella presente composizione:



[es. 167]

¹⁷ Inoltre, se nelle figure o note dopo la proporzione tripla sarà posta la subtrippla, che le è contraria, la tripla sarà subito annullata e le note che seguono la detta subtrippla si ricostituiranno nel valore di prima, ovvero in quello che vi era prima della tripla. ¹⁸ Anche questo è prodotto dai soli [valori] opposti, quando essi la seguono l'una rispetto all'altra immediatamente, infatti l'uguaglianza degli estremi è sempre osservata, come si è posto in questa polifonia:

Two systems of musical notation for voices. The first system has a C (Cantus) part and a T (Tenor) part. The C part features a triplet of eighth notes (labeled 3 and 1) and a T part. The second system has an S (Soprano) part and a T (Tenor) part. The S part has markings 6/2, 2/6, and a sharp sign. The T part has a marking 5/8.

[es. 168]

¹⁹ Proporzione quadrupla

La proporzione quadrupla, la terza specie del genere molteplice, si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il numero minore delle precedenti viene uguagliato ad esso e lo contiene quattro volte con precisione, come 4 con 1, 8 con 2, 12 con 3.²⁰ In questa proporzione infatti, quattro note vengono contate e sono equivalenti ad una uguale ad esse per nome e quantità, in modo che ognuna di quelle quattro venga diminuita di tre quarti del valore della sua quantità.²¹ Nelle note si scrive in questo modo: 4/1, 8/2, 12/3, come è scritto in quanto è posto nella seguente polifonia:

Two systems of musical notation for voices. The first system has a C (Cantus) part and a T (Tenor) part. The C part features a triplet of eighth notes (labeled 4 and 1) and a T part. The second system has a C (Cantus) part and a T (Tenor) part. The C part has markings 8/2, 12/3, and a sharp sign. The T part has a marking 6/8.

[es. 169]

²² Posta immediatamente fra le note la subquadrupla, poiché genera effetto contrario alla quadrupla, subito la cancella, come si può constatare da questo esempio:

[es. 170]

²³ Proporzione quintupla

La proporzione quintupla, che è la quarta specie del genere molteplice, si ha quando il numero maggiore delle note che seguono contiene in se il numero minore delle precedenti precisamente cinque volte, equivalendo al minore nella potenza, come 5 con 1, 10 con 2, e 15 con 3.²⁴ In questa proporzione cinque note sono equivalenti per esecuzione e valore di durata ad una uguale a loro per nome e quantità, in modo tale che ciascuna delle dette cinque note sia diminuita di quattro quinti della propria potenza.²⁵ Si scrive fra le note in questo modo: 5/1, 10/2, 15/3, com'è qui evidente:

[es. 171]

²⁶ Bisogna ammettere come regola generale che anche nelle altre proporzioni di ineguaglianza maggiore di qualunque genere, ciascuna nota del numero maggiore va diminuita di tante particelle della sua quantità quant'è la differenza di unità tra i due termini.²⁷ Così, ad esempio, poiché il cinque messo in relazione con l'uno completa la proporzione quintupla, il valore numerico di ogni unità contenuta nel numero cinque sarà sempre cinque, in modo tale che ciascuna [unità] si dividerà in cinque piccole particelle.²⁸ Poichè la differenza tra il cinque e l'uno è quattro, ciascuna delle unità del numero cinque saranno diminuite di quattro quinti del proprio valore.²⁹ Si dovrà applicare la stessa valutazione anche a tutte le altre [proporzioni].³⁰ Se dispongo poi tra le note la subquintupla immediatamente a seguire, le note che seguono ritorneranno alla precedente organizzazione [di valori], come da qui appare:

Nota

Example 172 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (treble clef) and a T staff (bass clef). The C staff has notes with fingerings 5, 1, 5, 1. The T staff has a sharp sign. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has notes with fingerings 10, 2, 10. The T staff has a sharp sign.

[es. 172]

³¹ Proporzione sestupla

La proporzione sestupla, la quinta specie del genere molteplice, si ha quando il numero maggiore delle note che [la] seguono contiene in se sei volte con precisione il numero minore delle precedenti, posto in relazione con esso e a lui equivalente per quantità e durata temporale, come 6 con 1, 12 con 2 e 18 con 3.³² Secondo questa organizzazione infatti, sei note equivalgono e corrispondono ad una in tutto simile a loro, in modo tale che ciascuna di quelle sei siano diminuite di cinque sesti del loro valore di durata.³³ Si scrive nelle note in questo modo. 6/1, 12/2, 18/3, come dimostra questo esempio:

Example 173 shows three systems of musical notation. The first system consists of a C staff (treble clef) and a T staff (bass clef). The C staff has notes with fingerings 6, 1. The T staff has a sharp sign. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has notes with fingerings 12, 2, 18, 3. The T staff has a sharp sign. The third system consists of a C staff and a T staff. The C staff has a sharp sign. The T staff has a sharp sign.

[es. 173]

³⁴ Se quindi la proporzione subsestupla sarà posta subito dopo la sestupla, questa sarà interrotta, come si osserva in questa composizione:

[es. 174]

³⁵ Proporzione septupla

La proporzione septupla, la sesta specie del genere molteplice, si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito al numero minore di quelle precedenti, lo contiene sette volte con precisione, uguagliandolo in quantità e valore/mensura, come 7 con 1, 14 con 2, 21 con 3.³⁶ Dunque sette note hanno lo stesso valore di una sola loro simile, in modo tale che ciascuna di queste sette è diminuita di sei settimi del loro valore.³⁷ Si scrive in questo modo nelle composizioni: 7/1, 14/2, 21/3, come delucida la presente polifonia:

[es. 175]

³⁸ Se dopo la septupla verrà posta immediatamente la subseptupla (che gli è contraria) la septupla sarà annullata, come si osserva in questa composizione:

[es. 176]

³⁹ Proporzione ottupla

La proporzione ottupla, che è nell'ordine la sesta specie del genere molteplice, si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito al numero minore di quelle precedenti, lo contiene otto volte con esattezza uguagliandolo in potenza, come 8 con 1, 16 con 2, 24 con 3.⁴⁰ Questa proporzione fa sì che otto note siano uguali ad una sola loro simile, in modo tale che ciascuna di queste otto sia diminuita di sette ottavi del loro valore.⁴¹ Nelle composizioni si scrive in questo modo: 8/1, 16/2, 24/3, come si constata da questo esempio:

[es. 177]

⁴² Se si pone la subottupla immediatamente dopo la ottupla, essendogli opposta, subito la fa svanire, come da qui è chiaro:

[es. 180]

⁴⁷ Proporzione decupla

La proporzione decupla, nona specie del genere molteplice, si ha quando il numero maggiore delle note che seguono contrapposto al minore delle precedenti lo contiene in se dieci volte con precisione e lo uguaglia in potenza e valore/mensura, come 10 con 1, 20 con 2, 30 con 3.⁴⁸ In questa proporzione dieci note sono misurate insieme ad una uguale ad esse per nome e valore, in modo che ciascuna di dette dieci sia diminuita di nove decimi del suo valore di durata.⁴⁹ Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: 10/1, 20/2, 30/3.⁵⁰ Ciò viene posto in tutta evidenza nella seguente composizione:

[es. 181]

⁵¹ Se si collocherà la proporzione subdecupla immediatamente dopo la decupla, quella la dissolverà e distruggerà, come si comprende da questo scritto:

[es. 182]

⁵² Le specie di questo genere molteplice sono infinite, e lasciamo alla cura dei musicisti l'investigarle.

Il genere submolteplice, ossia il primo di ineguaglianza minore, e le sue specie. Capitolo quarto

¹ Il genere submolteplice, che è il primo di ineguaglianza minore, si ottiene quando il numero di note minori viene confrontato e sovrapposto al numero maggiore ed è contenuto più volte con esattezza nel medesimo, come 1 con 2, 1 con 3, 1 con 4, 2 con 4, 2 con 6, 2 con 8 e così di seguito. ² Il numero minore viene infatti uguagliato al maggiore, in modo che ciascuna delle unità ricevano un aumento di tante particelle della loro quantità quante saranno le unità dei termini che costituiscono la differenza. ³ Ad esempio, se metto in sequenza la subtripla nei suoi numeri 3 e 9, poichè la differenza è di sei, ciascuna unità del numero tre sarà aumentata di sei terzi della sua quantità. ⁴ E ciò accade in ciascun genere di ineguaglianza minore. ⁵ Le specie del genere submolteplice sono infatti infinite: la prima è la subdupla, la seconda la subtripla, la terza la subquadrupla, la quarta la subquintupla e così di seguito.

⁶ Proporzione subdupla

Si ha la proporzione subdupla quando il numero minore delle note che seguono, posto in relazione con quello maggiore delle precedenti, è contenuto in esso due volte con precisione e lo uguaglia in quantità e valore di durata, come 1 con 2, 2 con 4 e 3 con 6. ⁷ In questa proporzione infatti ogni nota del numero minore è equivalente ed ha la stessa misura di due uguali a lei per nome e quantità, in modo che acquisti il doppio della sua quantità. Si scrive nelle composizioni in questo modo: 1/2, 2/4, 3/6, com'è reso evidente in questa polifonia:

Example 183 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (treble clef) and a T staff (alto clef). The C staff has a treble clef and a T staff has an alto clef. The second system also consists of a C staff (treble clef) and a T staff (alto clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

[es. 183]

⁸ La proporzione subdupla è solita molto spesso essere indicata dai pratici con la scrittura di un canone, come quando si scrive ‘cresce del doppio’. ⁹ Io non sono dell’opinione che la detta subdupla si debba indicare diversamente che con i suoi caratteri o con il canone (sia detto con buona pace di alcuni).

¹⁰ Essendo quindi la proporzione dupla contraria e opposta alla subdupla, se la subdupla la seguirà immediatamente, subito questa si dileguerà e sarà distrutta, come dimostra la presente composizione:

Example 184 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (treble clef) and a T staff (alto clef). The second system also consists of a C staff (treble clef) and a T staff (alto clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

[es. 184]

¹¹ Proporzione subtrippla

Si ha la proporzione subtrippla quando il numero minore delle note che seguono, riferito a quello maggiore delle precedenti, è compreso in esso tre volte con precisione ed ha la sua stessa potenza per quantità, come 1 con 3, 2 con 6 e 3 con 9. ¹² In questa proporzione infatti ogni nota del numero minore ha la stessa misura di tre uguali a lei, in modo che ogni nota di esso aumenti del triplo della sua quantità. ¹³ Inoltre si può anche osservare nelle composizioni [espressa] con la scrittura di questo canone: ‘Cresce del triplo’. ¹⁴ Si rappresenta nelle note in questo modo: 1/3, 2/6, 3/9, ed è distrutta dalla tripla, che le è opposta e la segue immediatamente, come si constata da questo esempio:

The image displays three systems of musical notation for Soprano (C) and Tenor (T) voices. The first system is in 3/4 time and shows a 3-measure phrase. The second system is in 3/4 time and shows a 5-measure phrase. The third system is in 6/8 time and shows a 9-measure phrase. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

[es. 185]

¹⁵Proporzione subquadrupla

La proporzione subquadrupla si ha quando il numero minore delle note che seguono, riferito a quello maggiore delle precedenti, è compreso in esso quattro volte con precisione e gli è equivalente nella potenza, come 1 con 4, 2 con 8 e 3 con 12. ¹⁶ In questa proporzione ogni nota del numero minore è equivalente a quattro uguali a lei, in modo da accogliere il quadruplo della sua quantità. ¹⁷ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 1/4, 2/8, 3/12.

¹⁸ Inoltre si può intendere con la scrittura di questo canone: Cresce del quadruplo. ¹⁹ È cancellata dalla quadrupla, che le è opposta, come si constata dal procedere di questa composizione:

The image displays three systems of musical notation for voice parts C (Cantus) and T (Tenor). The first system shows C starting on a whole note and T on a half note. The second system shows C with a 4-measure rest and T with a 7-measure rest. The third system shows C with a 2-measure rest and T with a 14-measure rest. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

[es. 186]

²⁰ Proporzione subquintupla

La proporzione subquintupla si ha quando il numero minore delle note che seguono, riferito a quello maggiore delle precedenti, è contenuto in esso cinque volte con precisione e gli è equivalente per quantità e misura, come 1 con 5, 2 con 10, 3 con 15 e 4 con 20.²¹ In questa proporzione il numero minore è equivalente al maggiore, in modo che ciascuna nota del numero minore si accresca del quintuplo della propria quantità.²² Viene considerato anche nella scrittura di questo canone: ‘Cresce del quintuplo’.²³ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 1/5, 2/10, 3/15, ed è cancellata dalla quadrupla, che le è opposta, come dimostra la presente composizione:

[es. 187]

²⁴Affidiamo alla perizia dei musici la ricerca delle restanti specie del genere submolteplice, secondo un giudizio del tutto uguale.

Il genere superparticolare e le sue specie. Capitolo quinto

¹ Un genere è detto superparticolare, ed è il secondo di ineguaglianza maggiore, quando si comprende che il numero maggiore delle note che seguono viene confrontato con il minore delle precedenti, ed è da esso contenuto una sola volta con la sua parte aliquota, uguagliandolo in potenza e misura temporale. ² La parte aliquota è quella che restituisce il suo intero con precisione quando è posta più volte. ³ Ad esempio la metà completa interamente il suo numero quand'è considerato due volte, la terza parte quand'è considerata per tre, la quarta parte quand'è considerato per quattro e così via. ⁴ Ciò si osserva più diffusamente da quanto spiegato nel terzo libro della *Theorica [musicæ]*. ⁵ Le specie di questo genere sono infinite.

⁶ La prima è la sesquialtera, la seconda la sesquiterza, la terza è la sesquiquarta, la quarta è la sesquiquinta e così via. Comprendi ora il loro ordine e modo di procedere:

quando prenderai ciascun numero con il minore contiguo e con il più prossimo per compararli, nel tre [comparato] al due avrai la sesquialtera, nel quattro con il tre avrai la sesquiterza, nel cinque con il quattro la sesquiquarta, nel sei con il cinque la sesquiquinta, e sempre nello stesso modo le rimanenti.

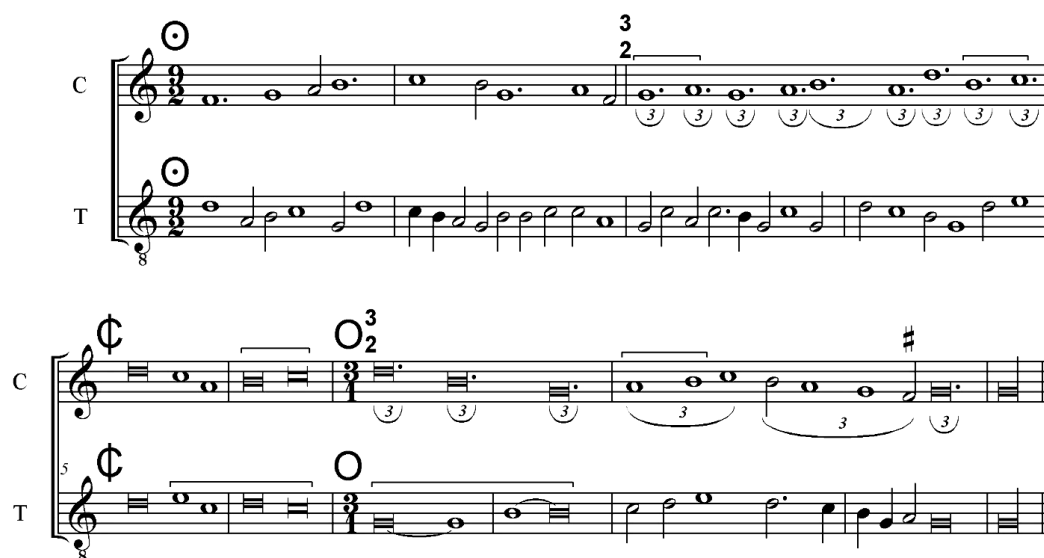
⁷ In questo genere si verifica che la proporzione composta con i numeri minori sia maggiore, e minore quella formata con i numeri maggiori. Infatti la sesquialtera ($3/2$), è maggiore della sesquiterza ($4/3$) e questa lo è della sesquiquarta ($5/4$). ⁸ Si ritrova la stessa valutazione anche per le rimanenti: la metà è appunto maggiore di un terzo, il terzo supera il quarto, così come il quarto supera il quinto di ciò che la sesquialtera supera la sesquiterza, la sesquiterza la sesquiquarta e le restanti superano le rimanenti: nella trattazione del *De harmonia instrumentalis* descriviamo tutto ciò in modo comprensibilissimo secondo la regola generale. ⁹ Proseguiamo dunque con queste specie epimorie una per una secondo l'ordine naturale.

¹⁰ Proporzione sesquialtera

La proporzione sesquialtera si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, lo contiene soltanto una volta e mezza, e gli è equivalente per quantità e misura, come 3 con 2, 6 con 4, 9 con 6 e 12 con 8. ¹¹ In questa proporzione tre note stanno nella stessa misura di due del tutto simili a loro per nome e valore, in modo che ciascuna delle dette tre sia diminuita della terza parte della sua quantità. ¹² Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: $3/2$, $6/4$, $9/6$, come è dimostrato da questa polifonia:

[es. 188]

¹³ Si deve inoltre considerare che se la parte della nota che viene diminuita a causa della proporzione sarà una parte di essa che già gode di una figura della notazione, ad esempio la terza parte di una semibreve nella prolazione perfetta (che è la minima) o la terza parte della breve nel tempo perfetto (ovvero la semibreve) o la quarta parte della semibreve nella prolazione minore (che è la semiminima) o in un altro modo qualsivoglia, tali note dal valore minore si distinguono ed eseguono facilmente, come si dispone nel seguente esempio:



[es. 189]

¹⁴ ma se la quantità di ciascuna nota sarà diminuita di un numero maggiore, non ne risulterà alcuna parte aliquota del suo intero che goda di una figura. ¹⁵ Se fosse ad esempio la quinta parte di una semibreve (alla quale non è assegnata alcuna semplice raffigurazione di valore) le parti minime di quelle note sarebbero quasi fuse insieme in un *continuum*, come se non fosse possibile separare la quantità propria di ciascuna nota con un mezzo sicuro che le distinguesse, ma anzi, per così dire, come se la quantità e il valore fossero l'una e l'altra accorpate in un tutto continuo. ¹⁶ Questo è proprio ciò che accade in una corda che in uno strumento sia prima sollecitata e subito dopo tesa. ¹⁷ Il primo impulso dato alla corda infatti produce il suono più grave, e la successiva tensione fa continuare il medesimo suono, ma nel registro acuto. ¹⁸ Qualcosa di simile lo osserviamo senza dubbio anche con i nostri occhi quando guardiamo i colori dell'arcobaleno, i quali sono infatti a tal punto vicini l'uno con l'altro che grazie ad un cambiamento mai interrotto un colore si muta in un altro, senza che nulla intervenga tra loro per separarli.

¹⁹ Si è soliti scrivere la sesquialtera nelle composizioni senza cifre numeriche quando si scrive con note piene nere o di un altro colore quando i valori delle note sono [di regola] imperfetti, in questo modo:



[es. 190]

Bonadies

²⁰ Il musico Bonadies, mio precettore, stabilì che una sola semibreve piena nella prolazione minore, una sola breve nel *tempus* imperfetto o due sole note piene non sottoposte alla mensurazione ternaria non siano in proporzione emiolia, bensì dupla.

²¹ Quando sottoporrai a sesquialtera le sole minime piene con il colore nero, poiché non vi è nessuna differenza di scrittura o raffigurazione tra minime sesquialterate e seminime scritte regolarmente, se tutte procedessero secondo la divisione ternaria sarebbero le minime ad

essere sesquialterate.²² Se vi saranno soltanto sei minime piene che potessero essere sottoposte alla sesquialtera ed essere considerate semplici seminime e fossero precedute immediatamente un'unica minima ordinaria, ossia vuota, che si potesse contare assieme alle due prime minime piene, tutte le dette sei note saranno seminime.²³ Ugualmente quando un'unica minima vuota le seguisse subito (purché un'unica minima vuota non le precedesse o seguisse), saranno tutte minime sesquialterate.²⁴ Quando però le minime piene saranno soltanto cinque e un'unica minima vuota le precedesse immediatamente, allora soltanto le due prime piene saranno seminime e le ultime tre si considereranno minime sesquialterate; poiché se una sola minima vuota seguisse subito le dette cinque, le prime tre piene saranno sottoposte a sesquialtera e le ultime due saranno seminime, da computarsi insieme alla minima vuota che le segue.²⁵ Se le minime piene fossero sette, le prime quattro si considereranno seminime, le ultime tre saranno sesquialterate. Su queste è posta qui sotto la presente dimostrazione:

The image contains three musical examples, each consisting of a C (Cantus) and T (Tenor) staff. Example 1 shows a sequence of notes with triplets. Example 2 shows a sequence of notes with a sharp sign. Example 3 shows a sequence of notes with a sharp sign and a triplet.

[es. 191]

²⁶ Talvolta, grazie alla sincope, qualche minima piena o qualche altra nota sottoposta o no alla sesquialtera potrà essere separata, ed è cosa che abbiamo deciso sia da lasciare alla decisione del compositore.²⁷ Bisogna inoltre rendersi conto che di solito la sesquialtera realizzata con le note piene non deve essere scritta [anche] con i caratteri propri dei suoi numeri, affinché non si cada per caso nell'inconveniente di [considerare tale scrittura] due sesquialtere, dalla cui posizione (una accostata all'altra), al contrario, non nasce una sesquialtera, ma una dupla sesquiquarta, come si osserva da questi numeri: 9/6/4.²⁸ Busnoys, che Tinctoris rimprovera aspramente, mise in modo sconsiderato proprio questo nel *contratenor* acuto del Sanctus nella Messa *L'homme armé*: [dico] la cifra tre davanti alle note sesquialterate per mezzo del riempimento (con il quale era solito esprimere la sesquialtera) in questo modo:

The image shows a musical example with a sequence of notes, including a triplet and a sharp sign.

[es. 192]

²⁹ Io tuttavia sono in dubbio, e non condannerei questo fatto, poiché quando delle

composizioni polifoniche vengono portate dinanzi [a degli astanti] devono essere comprese e cantate dai cantori subito e senza esitazione.³⁰ Cosa che i più fecero, non tanto eseguendo la proporzione per la presenza della detta cifra, bensì perché quelle note si mostravano differenti rispetto alle altre (il cui valore è dubbio) in quanto sottoposte alla sesquialtera per il riempimento.³¹ Infatti, se si pongono sei minime piene nel mezzo, prima o dopo diverse minime regolari e vuote, potendo essere anche sesquialterate e ridotte a seminime grazie alla cifra tre, quando sono sesquialterate conviene, perché questa cosa si comprenda, porle prima, o (come alcuni hanno avuto l'abitudine) porle dopo [quelle regolari], come la presente composizione prova lucidamente.

[es. 193]

³² Non è consuetudine che le minime sesquialterate grazie all'annerimento vengano sincopate.

³³ Le semibreve e le brevi piene, tuttavia, sono solite essere sincopate più frequentemente.³⁴

Si deve inoltre prestare attenzione al fatto che quando noterai tre minime piene, se davanti ad esse o dopo la quarta vi sarà una minima ugualmente piena che per una sincopa si debba calcolare insieme alle dette tre, le dette tre saranno semiminime e la quarta una seminima piena che si unirà ad esse nella divisione.³⁵ Ciò è dimostrato dalla seguente composizione:

[es. 194]

³⁶ Vi sono anche taluni che ordinano con il segno della prolazione perfetta la proporzione sesquialtera che devono indicare, ossia con il punto posto nel segno che indica il *tempus*, in questo modo: C O.³⁷ Essi non notano alcuna differenza tra la prolazione e la proporzione, come una valutazione accurata di tale rapporto non potrà mancare di confutare.³⁸ Infatti la proporzione sesquialtera rende equivalenti tre minime a due, mentre la prolazione perfetta

attribuisce a ciascuna semibreve tre minime rette che non si possono uguagliare a due.

³⁹ Ciò non altrimenti accade anche alla nota breve del tempo perfetto, che si scompone in tre semibrevi, le quali non sono tuttavia da considerare uguali alle due semibrevi contenute nella breve del tempo imperfetto. ⁴⁰ Prestando attenzione a ciò Guillaume Dufay mise correttamente [i segni mensurali] nell'*Et in terra pax* e nel *Et unam sanctam catholicam* del Credo della *Missa Sancti Antonii*. ⁴¹ In essi segnò una prolazione perfetta, ossia maggiore, e un tempo imperfetto, infatti attribuì tre minime regolari a ciascuna semibreve, non comparandole mai con due secondo uguaglianza. ⁴² Lo stesso fece ragionevolmente Philippon de Bourges in un suo certo *Et in terra pax*, disponendo con il segno della prolazione perfetta tre minime regolari ed integre per ciascuna semibreve, differenti da due minime della prolazione imperfetta cioè minore. ⁴³ Tinctoris e molti altri mostrano ciò correttamente nelle loro composizioni. ⁴⁴ Io inoltre non acconsento alla depravazione di moltissimi che quando grazie alla sola cifra tre scrivono la sesquialtera nelle note trasformano il tempo imperfetto nel perfetto e nella prolazione maggiore quella minore (il che è assurdo) [e per di più] istituendo l'alterazione e la perfezione nelle note, dalla qual cosa si osserva facilmente che dalla diminuzione causata dalla proporzione viene prodotto un aumento nelle note, com'è scritto in questo esempio:

The image displays three systems of mensural notation, each with a C (Canto) and T (Tenore) part. The notation is in square notes on a four-line staff. The first system shows a C part with a 3-measure rest and a T part with a 3-measure rest. The second system shows a C part with a 3-measure rest and a T part with a 3-measure rest. The third system shows a C part with a 3-measure rest and a T part with a 3-measure rest.

[es. 195]

⁴⁵ La breve perfetta e la semibreve alterata si collocano soltanto nel tempo perfetto, e il loro segno proprio è il cerchio. ⁴⁶ La semibreve perfetta e la minima alterabile si addicono alla sola prolazione maggiore, ossia perfetta, il cui segno proprio è il punto scritto nel segno del *tempus*. ⁴⁷ Nel *tempus* imperfetto, reso evidente dal semicerchio, la breve possiede sempre due semibrevi, sia normale sia diminuita da qualsivoglia proporzione a meno che esse non ricevano un punto d'aumentazione, ma anche sotto quel [*tempus*] la semibreve non riceve mai l'aumento causato dall'alterazione. ⁴⁸ Quindi per lo stesso motivo né la semibreve acquisisce la perfezione nella prolazione minore, né la minima potrà essere alterata.

⁴⁹ Vi sono coloro che con la proporzione sesquialtera non diminuiscono le pause, come essa esige, credendo di dedurre una certa imperfezione dalla proporzione stessa. ⁵⁰ Ad essi dirò (con buona pace) che si devono considerare in un modo le diminuzioni di una proporzione

(alle quali sono sottoposte sia le note che le pause) e in un altro le imperfezioni delle note, per le quali si capisce che hanno perso nel calcolo al massimo un terzo del loro valore, come abbiamo detto più diffusamente nel trattato sulle figure.⁵¹ In questo caso non si è soliti rendere imperfette le pause.⁵² Sulla proporzione sesquialtera e le restanti sembra che si debba notare anche quanto segue: quando le note proporzionate sono in mensurazione perfetta, come brevi e semibrevis proporzionate nel *tempus* perfetto e semibrevis e minime nella prolazione perfetta, queste note possono cambiare secondo gli accidenti della loro quantità perfetta.⁵³ Infatti una breve vuota davanti ad un'altra breve sarà perfetta e scomponibile in tre semibrevis, tuttavia rese uguali a due secondo quanto dispone la proporzione, e la seconda semibrevis tra due brevi sarà alterata.⁵⁴ Ancora, nella prolazione perfetta una semibrevis vuota davanti ad una uguale ad essa conterrà tre minime rese uguali a due, e la seconda delle due minime collocate tra le due semibrevis sarà alterata.⁵⁵ Si constata che le pause delle brevi e delle semibrevis secondo tale ordinamento sono perfette.⁵⁶ Ciò è reso chiaro dalla presente polifonia:

[es. 196]

⁵⁷ Se la proporzione sesquialtera sarà disposta in note sottoposte alla quantità imperfetta, ogni nota ed ogni pausa sarà sempre e comunque imperfetta.⁵⁸ Se la detta sesquialtera sarà assegnata al tempo imperfetto con tre brevi che equivalgono a due, a ciascuna delle tre sarà sottratta sempre la terza parte della sua quantità e le pause di tre brevi si conterranno in valore di due in equivalenza secondo la proporzione, in modo che ciascuna pausa di breve sia diminuita di un terzo della sua quantità.⁵⁹ Si riterrà simile la situazione anche per le tre

semibrevis della prolazione minore e le loro pause, osservando come sotto la proporzione sesquialtera esse siano diminuite della terza parte, come si espone nella presente polifonia:

The image displays four systems of musical notation for two voices, C (Cantus) and T (Tenor), in mensural notation. Each system consists of two staves. The first system shows a C-clef and a T-clef with a 3/2 ratio indicated. The second system shows a C-clef and a T-clef with a 3/2 ratio indicated. The third system shows a C-clef and a T-clef with a 3/2 ratio indicated. The fourth system shows a C-clef and a T-clef with a 3/2 ratio indicated.

[es. 197]

⁶⁰ Porre nelle note la proporzione sesquialtera sarebbe privo di senso se pause e note non fossero oggetto entrambe di una diminuzione. ⁶¹ Infatti ogni proporzione di ineguaglianza maggiore scritta nelle composizioni fa diminuire ciascuna nota e ciascuna pausa secondo la sua potenza propria e naturale di una parte pari e loro spettante. ⁶² La proporzione di ineguaglianza minore fa invece aumentare tanto le note quanto le pause.

⁶³ Molti indicano la sesquialtera raffigurandola con note piene e la chiamano emiolia, o con il segno di tempo imperfetto e prolazione maggiore girato in questo modo: \mathfrak{O} , ma ciò secondo la mia decisione è erroneo. ⁶⁴ Da quanto abbiamo sinora spiegato, risulta infatti che la proporzione sesquialtera nelle note è realizzata grazie al riempimento delle note stesse, ed essa la chiamerò piuttosto diminuzione equivalente alla proporzione sesquialtera. ⁶⁵ Questa sarà annullata quando sarà seguita subito da note vuote. ⁶⁶ È inoltre noto che viene annullata grazie alle cifre numeriche proprie della subsesquialtera ad essa opposta quando la segue immediatamente, come si prova con questo gregge di note:

The musical score consists of six systems, each with a vocal staff (T) and a lute staff (C). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). Measure numbers 8, 13, 19, 25, and 31 are marked at the beginning of the vocal staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, accidentals, and ornaments. Specific ornaments like the mordent and the 'C' symbol are used. The score also features triplets and slurs.

[es. 198]

⁶⁷ Proporzione sesquiterza

Si ha la proporzione sesquiterza quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, lo contiene una volta più la terza parte del minore, uguagliandolo in potenza e misura, come 4 con 3, 8 con 6 e 12 con 9. ⁶⁸ In questa proporzione infatti, quattro note equivalgono a tre uguali ad esse per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette quattro venga diminuita di un quarto della sua quantità. Si indica nelle composizioni in questo modo: 4/3, 8/6, 12/9. ⁶⁹ Viene annullata dalla subsesquiterza, che le è opposta, quando la segue subito e ciò si osserva in questa polifonia:

[es. 199]

Prosdocimo ⁷⁰ Alcuni hanno voluto intendere la sesquiterza nelle note con il segno del *tempus* imperfetto rivolto a sinistra girato in questo modo: \mathcal{O} . ⁷¹ Prosdocimo da Padova polemizza con costoro in modo veemente nel *Commento al breve estratto di Johannes De Muris* «Quilibet in arte pratica», così come Tinctoris nel suo trattato sulle proporzioni.

⁷² Proporzione sesquiquarta

una proporzione si dice sesquiquarta quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, lo contiene una volta più la quarta parte del minore, uguagliandolo in quantità e valore temporale, come 5 con 4, 10 con 8 e 15 con 12. ⁷³ In questa proporzione infatti, cinque note equivalgono a quattro uguali ad esse, in modo che ciascuna delle dette cinque venga diminuita di un quinto della sua quantità. ⁷⁴ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 5/4, 10/8, 15/12. ⁷⁵ Viene annullata dalla subsesquiquarta che la segue immediatamente come si prova in questa polifonia:

Example 200 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (treble clef) and a T staff (bass clef). The C staff has a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with a 5/4 ratio indicated above. The T staff contains a sequence of notes with an 8/5 ratio indicated below. The second system also consists of a C staff (C-clef) and a T staff (bass clef). The C staff has a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with a 10/8 ratio indicated above. The T staff contains a sequence of notes with an 8/10 ratio indicated below.

[es. 200]

⁷⁶ Proporzione sesquiquinta

Si ha la proporzione sesquiquinta quando il numero maggiore delle note che seguono, considerato insieme al minore delle precedenti, lo contiene una volta più la quinta parte del minore, uguagliandolo in potenza e misura, come 6 con 5, 12 con 10 e 18 con 15.⁷⁷ Questa proporzione infatti, fa durare sei note quanto cinque uguali ad esse, in modo che ciascuna delle dette sei venga diminuita della sesta parte del suo valore di quantità.⁷⁸ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 6/5, 12/10, 18/15. Se la subsesquiquinta, che le è opposta la segue subito, essa svanisce, come è reso chiaro dal presente brano:

Example 201 shows three systems of musical notation. The first system consists of a C staff (treble clef) and a T staff (bass clef). The C staff has a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with a 6/5 ratio indicated above. The T staff contains a sequence of notes with an 8/5 ratio indicated below. The second system also consists of a C staff (treble clef) and a T staff (bass clef). The C staff has a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with a 5/6 ratio indicated above. The T staff contains a sequence of notes with an 8/5 ratio indicated below. The third system consists of a C staff (treble clef) and a T staff (bass clef). The C staff has a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with a 12/10 ratio indicated above. The T staff contains a sequence of notes with a 16/12 ratio indicated below.

[es. 201]

⁷⁹ Proporzione sesquisesta

Si ha la proporzione sesquisesta quando il numero maggiore delle note che seguono,

confrontato con quello minore delle precedenti, lo contiene una volta più la sua sesta parte, uguagliandolo nella misura del tempo, come 7 con 6, 14 con 12 e 21 con 18.⁸⁰ Infatti, sette note equivalgono a sei uguali ad esse in questa proporzione, in modo che ciascuna delle dette sette venga diminuita di un settimo della sua quantità.⁸¹ Si indica nelle composizioni in questo modo: 7/6, 14/12, 21/18 ed è annullata dalla subsesquisesta che le è opposta, come qui si constata:

The image displays three musical examples, each consisting of a C (Cantus) and T (Tenor) staff. The first example shows a ratio of 7/6, with a bracket indicating that seven notes in the C staff are equivalent to six notes in the T staff. The second example shows a ratio of 14/12, with a bracket indicating that fourteen notes in the C staff are equivalent to twelve notes in the T staff. The third example shows a ratio of 12/14, with a bracket indicating that twelve notes in the C staff are equivalent to fourteen notes in the T staff. The notes are written in a stylized notation with various accidentals and rests.

[es. 202]

⁸² Proporzione sesquisettima

Si ha la proporzione sesquisettima quando il numero maggiore delle note che seguono, confrontato con il minore delle precedenti, lo contiene una volta più la sua settima parte, uguagliandolo nella potenza, come 8 con 7, 16 con 14 e 24 con 21.⁸³ In questa proporzione otto note equivalgono e si misurano allo stesso modo di sette uguali ad esse, in modo che ciascuna delle dette otto sia diminuita di un ottavo del suo valore.⁸⁴ Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: 8/7, 16/14, 24/21.⁸⁵ Se la subsesquisettima dovesse seguirla immediatamente, essa svanirebbe e sarebbe annullata, in quanto le è opposta, com'è espresso con le note in questo esempio:

The image displays three systems of musical notation for voice parts, labeled C (Cantus) and T (Tenor). The notation is in 3/4 time. The first system shows a melodic line for C and a supporting line for T. The second system shows a more complex texture with multiple voices. The third system shows a similar texture. Measure numbers 7, 8, 14, 15, 16, and 17 are indicated above the staves.

[es. 203]

⁸⁶ Proporzione sesquiottava

Si ha la proporzione sesquiottava quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito al minore delle precedenti, lo equivale, contenendolo una volta più la sua ottava parte, come 9 con 8, 18 con 16 e 27 con 24. ⁸⁷ Questa proporzione rende uguali nove note ad otto identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette nove venga diminuita della nona parte della sua quantità. ⁸⁸ Si scrive in questo modo nelle composizioni: 9/8, 18/16, 27/24, ed è annullata dalla subsesquiottava che le è opposta, come si mostra in questa polifonia:

The image displays three systems of musical notation for two voices, C (Canto) and T (Tenore). Each system consists of two staves. The first system shows a C part with a 9/8 ratio and a T part with an 8/8 ratio. The second system shows a C part with a 18/16 ratio and a T part with an 8/8 ratio. The third system shows a C part with a 18/16 ratio and a T part with an 8/8 ratio. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

[es. 204]

⁸⁹ Proporzione sesquinona

Si ha la proporzione sesquinona quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, è in rapporto di uguaglianza con esso e lo contiene una volta più la sua nona parte, come 10 con 9, 20 con 18 e 30 con 27.⁹⁰ In questa proporzione dieci note equivalgono a nove uguali ad esse, in modo che ciascuna delle dette dieci venga diminuita di un decimo.⁹¹ Si indica nelle composizioni in questo modo: 10/9, 20/18, [30/27].⁹² Viene inoltre annullata dalla subsesquinona, che le è opposta, come prova questa polifonia:

The image displays three systems of musical notation, likely from a historical manuscript, showing the relationship between voice (C) and lute (T) parts. Each system consists of two staves. The first system shows a 9/10 ratio. The second system shows a 10/9 ratio with a key signature change to C major. The third system shows an 18/20 ratio. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ligatures, typical of early printed music.

[es. 205]

⁹³ Il cantore diligente potrà valutare le restanti specie di questo genere superparticolare procedendo nella stessa maniera.

Il genere subsuperparticolare e le sue specie. Capitolo sesto

¹ Il genere subsuperparticolare si ha quando il numero minore delle note seguenti riferito al numero maggiore di quelle precedenti lo uguaglia per quantità e potenza, ed è contenuto in esso una volta più una sua parte aliquota, come 2 con 3, 3 con 4, 4 con 5 e via di seguito. ²

Le sue specie sono infinite: La prima è la subsesquialtera, la seconda è la sesquiterza, la terza è la subsesquiquarta, la quarta è la subsesquiquinta e così via, delle quali si offrirà una spiegazione per ciascuna in particolare.

³ Proporzione subsesquialtera

La proporzione subsesquialtera si ha quando il numero minore delle note che seguono, riferito a quello maggiore delle precedenti, è contenuto in esso una volta soltanto più la metà del minore, ed equivale al maggiore in potenza e misura di tempo, come 2 con 3, 4 con 6, 6 con 9 e così di seguito. ⁴ In questa proporzione due note sono uguali ed hanno la stessa misura di due come loro, in modo che ciascuna delle dette due sia aumentata di metà della sua quantità. ⁵ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 2/3, 4/6, 6/9 e viene annullata dalla sesquialtera, ad essa opposta, quando la segue immediatamente, come si osserva in questa polifonia:

[es. 206]

⁶ Proporzione subsesquiterza

La proporzione subsesquiterza si ha quando il numero minore delle note che seguono, riferito a quello maggiore delle precedenti, è racchiuso in esso una volta più un terzo rispetto al numero minore, ed equivale al maggiore nella e misura di tempo, come 3 con 4, 6 con 8, 9 con 12 e così di seguito. ⁷ In questa proporzione tre note sono uguali ed hanno la stessa misura di quattro identiche ad esse per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette tre ottenga un aumento di un terzo della sua quantità. ⁸ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 3/4, 6/8, 9/12 e viene annullata dalla sesquialtera che la segue ed è opposta ad essa, come si comprende grazie al presente esempio:

[es. 207]

⁹ Proporzione subsesquiquarta

La proporzione subsesquiquarta si ha quando il numero minore delle note che seguono, confrontato con quello maggiore delle precedenti, è contenuto in esso una volta più un

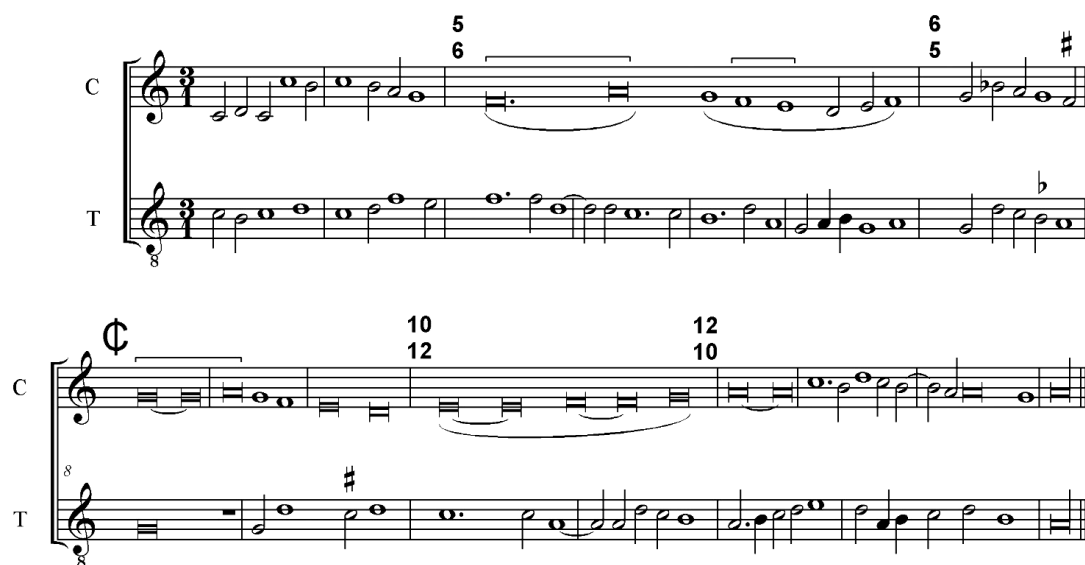
quarto del numero minore, ed equivale al maggiore per quantità e misura, come 4 con 5, 8 con 10 e 12 con 15.¹⁰ Questa proporzione rende uguali quattro note con cinque identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette quattro venga aumentata di un quarto della suo valore.¹¹ Si scrive con le note in questo modo: 4/5, 8/10, 12/15.¹² Viene annullata e svanisce quando la segue immediatamente la sesquiquarta, ed è ciò che esprime la seguente polifonia:

[es. 208]

¹³ Proporzione subsesquiquinta

Si ha la proporzione subsesquiquinta quando il numero minore delle note che seguono, riferito al maggiore delle precedenti, è contenuto da esso una volta più la quinta parte del minore, ed uguaglia il detto maggiore, come 5 con 6, 10 con 12, 15 con 18 e così via.¹⁴

Questa proporzione rende uguali cinque note con sei identiche per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette cinque riceva un aumento di un quinto del suo valore.¹⁵ Si rappresenta nelle note in questo modo: 5/6, 10/12, 15/18 ed è annullata dalla sesquiquinta che le è opposta, com'è mostrato nella presente polifonia:



[es. 209]

¹⁶ Lasciamo alla diligenza dei musici l'indagine sulle rimanenti specie del genere subsuperparticolare. ¹⁷ Pazienta nel frattempo, cantore diletto, se nella spiegazione di alcune proporzioni troverai un numero incompleto di note: molte di quelle che non abbiamo ordinato nel valore delle semibreve, le considereremo in quello delle minime. ¹⁸ Avrai inoltre osservato la quantità imperfetta delle proporzioni che talvolta si segnano per brevità con il solo annullamento delle precedenti nelle note, così come la quantità temporale delle note nei *tenores* eccessiva o carente [posta] per lo stesso motivo.

Il genere superparziente e le sue specie. Capitolo settimo

¹ Il genere superparziente, che è il terzo di inequaglianza maggiore, si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore di quelle precedenti, contiene in sé quest'ultimo una volta soltanto più una parte aliquanta del minore (che risulta da più parti aliquote), e il numero maggiore è reso uguale al minore per potenza e misura del tempo. ²

Quando la parte aliquanta del minore (del quale essa è l'eccesso e la differenza dei due i termini) consisterà in due parti del detto minore, la proporzione sarà superbiparziente. ³ Ne ottiene anche un nome più specifico, dunque se le due parti aliquote del [numero] minore saranno tre, la proporzione si dirà superbiparziente i terzi, come 5 con 3. ⁴ Se saranno cinque, la proporzione si dirà superbiparziente i quinti, come 7 con 5. ⁵ Se saranno sette si dirà superbiparziente i settimi, come 9 con 7.

⁶ Quando la parte aliquanta del [numero] minore (quella della quale il numero maggiore supera il minore) consisterà nelle tre parti aliquote del citato minore, la proporzione sarà supertriparziente, la quale ha [anch'essa] dei nomi più specifici. ⁷ Così, se le tre aliquote del minore saranno quattro, la proporzione si chiamerà superbiparziente i quarti, come 7 con 4. ⁸ Se saranno cinque si dirà superbiparziente i quinti, come 8 con 5. ⁹ Se saranno sette parti, si definirà superbiparziente i settimi, come 10 con 7.

¹⁰ Quando la differenza [tra i termini] della parte minore, cioè la parte aliquanta, conterrà quattro aliquote della parte minore, la proporzione è detta superquadriparziente. ¹¹ Ha comunque essa pure un altro nome più specifico. ¹² Quando infatti ciascuna delle dette quattro parti aliquote consisterà in un quinto della parte minore, la proporzione si dirà superquadriparziente i quinti, come 9 con 5. ¹³ Se le quattro parti saranno un settimo del [numero] minore, la proporzione si chiamerà superquadriparziente i settimi, come 11 con 7 e 22 con 14. ¹⁴ Per le restanti il modo di calcolare è del tutto uguale.

¹⁵ In tale genere superparziente inoltre, accade naturalmente che la proporzione che prende il nome di parziente da un numero pari corrisponda/risulti dalle parti divise di un numero dispari, ossia minore. ¹⁶ Se sarà ad esempio [la proporzione] superbiparziente i terzi, cioè 5 con 3, il numero parziente (ossia la differenza tra i due termini) è il due, che è pari, e di qui

[viene il nome] *superbiparziante*, mentre il numero diviso consiste nelle due terze parti del tre, che è dispari, ed è per questo che [la proporzione] prende il nome di *superbiparziante i terzi*.

¹⁷ Se invece il numero parziante è dispari, otterrò che le parti divise del numero siano pari, come 7 con 4, [la proporzione] *supertriparziante i quarti*.¹⁸ Qui infatti il parziante è il numero tre, che è dispari, perciò [la proporzione] si dirà *supertriparziante*, e le parti divise quelle del numero quattro, che è pari, ed è da esso che si dice *supertriparzianti i quarti*.¹⁹ Assai spesso se il numero parziante è dispari, le parti divise risultano essere un numero pari, come [nel caso di] 10 con 7, [la proporzione] *supertriparziante i settimi*.²⁰ Se però tanto il numero parziante quanto le parti divise consistono in un numero definito pari, la proporzione non risulta essere *superparziante*, ma *epimoria*.²¹ Questo accade in 6 con 4, che infatti non si dice *superbiparziante i quarti*, ma *sesquialtera*; e 8 con 6, che non [si dice] *superbiparziante i sestimi* ma *sesquiterza*.

²² Quando dunque l'eccesso, cioè la differenza, tra i termini di una qualsiasi proporzione sarà parte aliquota del termine minore (pur se contenesse più parti aliquote del detto minore) tale proporzione si dovrà considerare non del genere *superparziante*, ma del *superparticolare*, come 9 con 6.²³ Non si chiamerà infatti *supertriparziante i sestimi*, ma *sesquialtera*, in quanto [il termine] maggiore contiene il minore una volta più la metà della sua parte minore (risultante dai tre sestimi delle sue parti).

²⁴ Le specie di tale genere *superparziante* sono infinite.²⁵ La prima è la *superbiparziante*, la seconda la *supertriparziante*, la terza la *superquadruparziante*, La quarta la *superquinqueparziante*, la quinta la *supersestiparziante*, e il sequenza continua in tal modo all'infinito.²⁶ Nei numeri naturali le prime specie si considerano quali radici [e stanno] nel seguente ordine.

²⁷ La primaspecie è prodotta dai termini tra i quali sia interposto un solo numero, come 5 con 3: la cui media è il numero quattro, e da 7 con 5, la cui media è il numero sei.²⁸ In questo ragionamento chiamiamo termini i numeri [della proporzione].

²⁹ La seconda ha nel mezzo due numeri, come 7 con 4, tra i quali vi sono i numeri cinque e sei.³⁰ Se risulta da 8 con 5, sono interposti i numeri sei e sette.

³¹ La terza specie contiene tre numeri tra i propri termini, come 9 con 5, tra i quali stanno nel mezzo i numeri sei, sette ed otto.³² Tra 11 con 7 stanno nel mezzo l'otto, il nove e il dieci.

³³ La quarta racchiude tra i suoi termini estremi quattro numeri, come 11 con 6, nel cui mezzo si trovano il sette, l'otto, il nove e il dieci.³⁴ In 12 con 7 stanno nel mezzo l'otto, il nove, il dieci e l'undici.³⁵ Dunque secondo il posto di una data specie nell'ordine, tanti numeri saranno posti nel mezzo tra i suoi termini.

³⁶ Se pertanto sarà la prima specie, il numero tra i suoi termini sarà uno, se sarà la seconda i termini racchiuderanno tra loro due numeri, se sarà la terza saranno tre, se la quarta quattro, se la quinta saranno cinque e così di seguito.³⁷ Dunque la prima è la *superbiparziante*, che racchiude un solo numero tra i suoi termini, la seconda è la *supertriparziante*, che dimostra contenere due numeri tra i suoi termini, la terza è la *superquadruparziante*, che accoglie tra i suoi termini propri tre numeri, la quarta è la *superquinqueparziante*, i cui termini accolgono tra loro quattro numeri.³⁸ Procedono in tal modo anche le rimanenti [specie] nella più semplice e naturale disposizione dei numeri.

³⁹ Tali specie inoltre si dicono subordinate perché passano oltre [la loro condizione] grazie alla potenza dei generi, ne consegue che da alcuni siano poste come generi.⁴⁰ [Abbiamo] Tra le [proporzioni] *superbiparzianti* la *superbiparziante i terzi*, come 5 con 3, un'altra è la *superbiparziante i quinti*, come 7 con 5, un'altra ancora la *superbiparziante i settimi* come 9 con 7 e così di seguito, e i dialettici le chiamano specie specialissime.⁴¹ Tra le *supertriparzianti* allo stesso modo [abbiamo] la *supertriparziante i quarti*, come 7 con 4, un'altra è la *superparziante i quinti* come 8 con 5, un'altra ancora la *supertriparziante i settimi* come 10 con 7.⁴² Ancora tra le *superquadruparzianti* vi è la *superquadruparziante i quinti* come 9 con 5, un'altra è la *superquadruparziante i settimi* come 11 con 7, un'altra

ancora la superquadriparziente i noni come 13 con 9.⁴³ Tra le superquinqueparzienti inoltre [abbiamo] la superquinqueparziente i sesti come 11 con 6, un'altra è la superquinqueparziente i settimi come 12 con 7, un'altra ancora la superquinqueparziente gli ottavi come 13 con 8.

⁴⁴ Allo stesso modo tali specie superparzienti si mutano in generi, producendo altre ed in un certo modo infinite specie.⁴⁵ Il genere è infatti la riunione di molte specie che partecipano in differenti modi di una medesima natura.⁴⁶ Si dicono specie la quantità della specie e la quantità del genere.

Ma veniamo dunque a trattare di questa serie.

⁴⁷ Proporzione superbiparziente i terzi

La proporzione superbiparziente i terzi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, paragonato a quello minore delle precedenti, lo contiene una volta più una sola parte aliquanta del minore costituita dai due terzi, ed è equivalente al minore, come 5 con 3, 10 con 6 e 15 con 9.⁴⁸ In questa proporzione cinque note sono uguali ed hanno la stessa misura di tre identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette cinque sia diminuita di due quinti della sua quantità.⁴⁹ Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: 5/3, 10/6, 15/9 e viene annullata dalla subsuperbiparziente i terzi, a lei contraria. Ciò è provato nella presente polifonia:

[es. 210]

⁵⁰ Proporzione superbiparziente i quinti

La proporzione superbiparziente i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, lo equivale e lo contiene una volta più due quinte parti del minore, come 7 con 5, 14 con 10 e 21 con 15.⁵¹ In questa proporzione si uguagliano sette note con cinque identiche ad esse per nome e valore, in modo che ciascuna delle dette sette sia diminuita di due settimi della sua potenza.⁵² Si scrive nelle note in questo modo: 7/5, 14/10, 21/15 e viene annullata dalla proporzione subsuperbiparziente i quinti, che le è opposta, come si osserva facilmente dal seguente brano:

[es. 211]

⁵³ Proporzione superbiparziante i settimi

La proporzione superbiparziante i settimi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, lo equivale contenendolo una volta più i suoi due settimi, come 9 con 7, 18 con 14 e 27 con 21. ⁵⁴ Questa proporzione rende uguali nove note con sette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette nove sia diminuita di due noni del loro valore. ⁵⁵ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 9/7, 18/14, 27/21 e viene annullata dalla subsuperbiparziante i settimi, a lei contraria, come si osserva da questa polifonia:

[es. 212]

⁵⁶ Proporzione supertriparziante i quarti

La proporzione supertriparziante i quarti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, lo contiene una volta più tre quarti del minore e lo equivale nella potenza, come 7 con 4, 14 con 8 e 21 con 12. ⁵⁷ In questa proporzione sette note sono uguali ed hanno la stessa misura di quattro identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette sette sia diminuita di tre settimi della sua quantità. ⁵⁸ Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: 7/4, 14/8, 21/12. ⁵⁹ Viene annullata dalla subsupertriparziante i quarti, a lei contraria, com'è qui manifesto:

[es. 213]

⁶⁰ Proporzione supertriparziante i quinti

La proporzione supertriparziante i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, confrontato con quello minore delle precedenti, lo contiene una volta più tre quinti del minore uguagliandolo quanto alla potenza, come 8 con 5, 16 con 10 e 24 con 15. ⁶¹ In questa proporzione otto note hanno la stessa misura di cinque identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette otto sia diminuita di tre ottavi del loro valore. ⁶² Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 8/5, 16/10, 24/15 e viene annullata dalla subsupertriparziante i quinti, a lei opposta, come da qui si osserva:

[es. 214]

⁶³ Proporzione supertriparziante i settimi

La proporzione supertriparziante i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti, lo contiene una volta più tre settimi del minore ed è uguale al detto minore come 10 con 7, 20 con 14 e 30 con 21. ⁶⁴ Infatti questa proporzione rende uguali dieci note a sette identiche ad esse quanto al valore del tempo, in modo che ciascuna delle dette dieci sia diminuita di tre decimi del loro valore. ⁶⁵ Si scrive nelle note in questo modo: 10/7, 20/14, 30/21. ⁶⁶ Inoltre, viene annullata dalla subsupertriparziante i settimi, a lei opposta, come qui:

Example 215 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (Cantus) and a T staff (Tenor). The C staff has a 10/7 ratio, and the T staff has an 8 ratio. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has a 7/10 ratio, and the T staff has an 8 ratio.

⁶⁷ Proporzione superquadriparziente i quinti

La proporzione superquadriparziente i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, paragonato con quello minore delle precedenti lo contiene una volta più quattro quinti del minore e gli è uguale, come 9 con 5, 18 con 10 e 27 con 15.⁶⁸ Questa proporzione rende della stessa misura nove note a cinque identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette nove sia diminuita di quattro noni del loro valore.⁶⁹ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 9/5, 18/10, 27/15 e viene annullata dalla subsuperquadriparziente i quinti, a lei opposta, com'è mostrato da questa polifonia:

Example 216 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (Cantus) and a T staff (Tenor). The C staff has a 9/5 ratio, and the T staff has a 5/9 ratio. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has a 5/9 ratio, and the T staff has a 9/5 ratio.

⁷⁰ Proporzione superquadriparziente i settimi

La proporzione superquadriparziente i settimi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito a quello minore delle precedenti lo contiene una volta più quattro settimi del minore, come 11 con 7, 22 con 14 e 33 con 21.⁷¹ In questa proporzione undici note sono uguali a sette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette undici sia diminuita di quattro undicesimi del loro valore.⁷² Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 11/7, 22/14, 33/21.⁷³ Viene annullata dalla subsuperquadriparziente i settimi, a lei opposta, come da prova la presente polifonia:

[es. 217]

⁷⁴ Proporzione superquadriparziente i noni

La proporzione superquadriparziente i noni si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, confrontato con il minore delle precedenti lo contiene una volta più quattro noni e lo rende uguale ad esso, come 13 con 9, 26 con 18 e 39 con 27. ⁷⁵ Questa proporzione rende della stessa misura tredici note con nove identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tredici sia diminuita di quattro tredicesimi del loro valore di quantità. ⁷⁶ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 13/9, 26/18, 39/27. ⁷⁷ Viene annullata dalla subsuperquadriparziente i noni, a lei opposta, come qui:

[es. 218]

⁷⁸ Proporzione superquinqueparziente i sestì

La proporzione superquinqueparziente i sestì si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito al il minore delle precedenti lo contiene una volta più una sua parte aliquanta costituita da cinque sestì del numero minore, come 11 con 6, 22 con 12 e 33 con 18. ⁷⁹ In questa proporzione undici note equivalgono ed hanno la stessa misura di sei identiche ad esse per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette undici sia diminuita di cinque undicesimi della loro quantità. ⁸⁰ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 11/6, 22/12, 33/18, e viene annullata dalla proporzione subsuperquinqueparziente i sestì, a lei

opposta, come indica chiaramente la presente polifonia:

[es. 219]

⁸¹ Proporzione superquinqueparziente i settimi

La proporzione superquinqueparziente i settimi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, riferito al il minore delle precedenti lo contiene una volta più cinque settimi del numero minore, come 12 con 7, 24 con 14 e 36 con 21.⁸² Questa proporzione rende uguali dodici note a sette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette dodici sia diminuita di cinque dodicesimi della loro quantità.⁸³ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 12/7, 24/14, 36/21.⁸⁴ Viene annullata dalla subsuperquinqueparziente i settimi, a lei opposta, come qui si constata:

[es. 220]

⁸⁵ Proporzione supersesquiparziente i settimi

La proporzione supersesquiparziente i settimi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti lo contiene una volta più sei settimi del numero minore, come 13 con 7, 26 con 14 e 39 con 21.⁸⁶ In questa proporzione tredici note sono uguali ed hanno la stessa misura di sette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tredici sia diminuita di sei tredicesimi della loro potenza e quantità.⁸⁷ Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: 13/7, 26/14, 39/21 e viene annullata dalla subsuperesquiparziente i settimi, a lei opposta, come si osserva da questa polifonia:



[es. 221]

⁸⁸ Lasciamo ancora la conquista delle altre specie subordinate e specialissime di tale genere superparziente all'applicazione dei cantori.

Il genere subsuperparziente e le sue specie. Capitolo ottavo

¹ Il genere subsuperparziente, che è il terzo di ineguaglianza minore ed è opposto al superparziente, si ha quando il numero minore delle note seguenti riferito al maggiore è contenuto in esso una volta più una sua parte aliquanta costituita da più aliquote, ed il detto minore equivale al maggiore quanto a potenza. ² Le specie subordinate di questo genere sono la subsuperbiparziente, la subsupertriparziente, la subsuperquadriparziente, la subsuperquinqüeparziente e così di seguito. ³ Le sue specie specialissime sono la subsuperbiparziente i terzi, la subsuperbiparziente i quinti, la subsuperbiparziente i settimi, ed anche la subsupertriparziente i quarti, la subsupertriparziente i quinti, la subsupertriparziente i settimi. ⁴ Le rimanenti continuano secondo lo stesso procedimento. ⁵ Di esse si deve ora parlare per ciascuna in particolare.

⁶ Proporzione subsuperbiparziente i terzi

La proporzione subsuperbiparziente i terzi si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti è contenuto in esso una volta più una sua parte aliquanta costituita da due terzi del numero minore ed equivale al maggiore come 3 con 5, 6 con 10, 9 con 15 e così di seguito. ⁷ In questa proporzione tre note sono uguali ed hanno la stessa misura di cinque identiche ad esse per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette tre riceva un aumento di due terzi della loro quantità. ⁸ Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: 3/5, 6/10, 9/15. ⁹ Viene annullata da una superbiparziente i terzi che subito la segua e che le è opposta, come in questa polifonia si osserva esplicitamente:

[es. 222]

¹⁰ Proporzione subsuperbiparziante i quinti

La proporzione subsuperbiparziante i quinti si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti è contenuto in esso una volta più due quinti del numero minore come 5 con 7, 10 con 14 e 15 con 21 e così di seguito. ¹¹ In questa proporzione cinque note sono uguali ed hanno la stessa misura di sette identiche ad esse per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette cinque riceva un aumento di due quinti della loro quantità. ¹² Si rappresenta nelle composizioni in questo modo: 5/7, 10/14, 15/21 e viene annullata da una superbiparziante i quinti che le è opposta, come prova questa polifonia:

[es. 223]

¹³ Proporzione subsupertriparziante i quarti

La proporzione subsupertriparziante i quarti si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti è contenuto in esso una volta più tre quarti del numero minore come 4 con 7, 8 con 14 e 12 con 21. ¹⁴ Questa proporzione uguaglia quattro note a sette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette sette venga aumentata di tre quarti del suo valore. ¹⁵ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 4/7, 8/14, 12/21 e viene annullata dalla supertriparziante i quarti che le è opposta, com'è mostrato da questa polifonia:

Example 224 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (Cantus) and a T staff (Tenor). The C staff has a 4/7 ratio, and the T staff has an 8/8 ratio. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has a 7/4 ratio, and the T staff has an 8/8 ratio.

[es. 224]

¹⁶ Proporzione subsupertriparziante i quinti

La proporzione subsupertriparziante i quinti si ha quando il numero minore delle note che seguono riferito al maggiore delle precedenti è contenuto in esso una volta più tre quinti di esso come 5 con 8, 10 con 16, 15 con 24.¹⁷ In questa proporzione cinque note sono uguali ed hanno la stessa misura di otto identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette cinque riceva un aumento di tre quinti del suo valore.¹⁸ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 5/8, 10/16, 15/24 e viene annullata dalla supertriparziante i quinti che le è opposta, come qui è chiaro:

Example 225 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff (Cantus) and a T staff (Tenor). The C staff has a 5/8 ratio, and the T staff has an 8/8 ratio. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has an 8/5 ratio, and the T staff has an 8/8 ratio.

[es. 225]

¹⁹ Proporzione subsuperquadriparziante i quinti

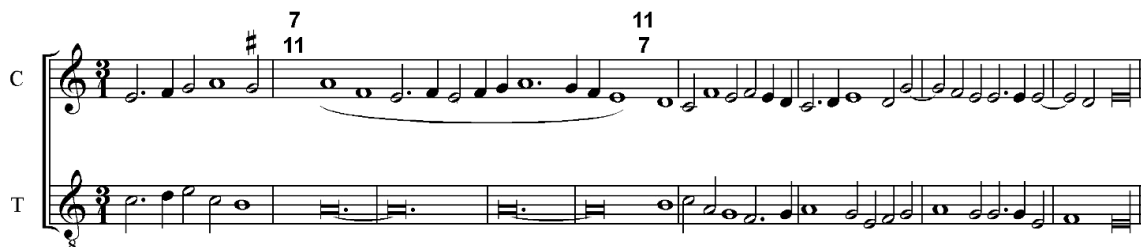
La proporzione subsuperquadriparziante i quinti si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti sta in questo per i suoi quattro quinti, come 5 con 9, 10 con 18, 15 con 27 e così di seguito.²⁰ Questa proporzione rende uguali cinque note con nove identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette cinque aumenti di quattro quinti del suo valore.²¹ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 5/9, 10/18, 15/27 e viene annullata dalla superquadriparziante i quinti che le è opposta, come è chiaro da questo esempio:



[es. 226]

²² Proporzione subsuperquadriparziente i settimi

La proporzione subsuperquadriparziente i quinti si ha quando il numero minore delle note che seguono confrontato con il maggiore delle precedenti è contenuto in questo una volta più i suoi quattro settimi, come 7 con 11, 14 con 22 e 21 con 33.²³ In questa proporzione sette note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di undici identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette sette cresca di quattro settimi della sua quantità.²⁴ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 7/11, 14/22, 21/33 e viene annullata dalla superquadriparziente i settimi che le è opposta, come si ha la prova da questa polifonia:



[es. 227]

²⁵ Affidiamo l'esame delle rimanenti specie subordinate e specialissime di questo genere all'applicazione dei cantori.

Il genere molteplice superparticolare e le sue specie. Capitolo nono.

¹ Il genere molteplice superparticolare, che è il quarto di ineguaglianza maggiore ed è composto dai primi due si ha quando il numero maggiore delle note che seguono, messo in relazione con quello minore delle precedenti, lo contiene più volte più una parte aliquota di questo.² Le sue specie sono infinite, ed osservabili sotto diversi livelli.³ Il primo livello risulta dal primo molteplice combinato con ciascuno dei superparticolari secondo il loro ordine naturale, come la dupla sesquialtera (5 con 2), la dupla sesquiterza (7 con 3), la dupla sesquiquarta (9 con 4), la dupla sesquiquinta (11 con 5) e così di seguito.

⁴ Il secondo livello deve concepirsi dal secondo molteplice che prende su di se tutte le specie superparticolari disposte secondo natura, come la tripla sesquialtera (7 con 2), la tripla sesquiterza (10 con 3), la tripla sesquiquarta (13 con 4), la tripla sesquiquinta (16 con 5) e così di seguito.

⁵ Il terzo livello congiunge tutte le proporzioni del genere superparticolare, come la quadrupla sesquialtera (9 con 2), la quadrupla sesquiterza (13 con 3), la quadrupla sesquiquarta (17 con 4), la quadrupla sesquiquinta (21 con 5) e così di seguito.

⁶ Nel quarto livello ciascuna superparticolare è unita alla quarta molteplice, come la quintupla sesquialtera (11 con 2), la quintupla sesquiterza (16 con 3), la quintupla sesquiquarta (21 con 4), la quintupla sesquiquinta (26 con 5) e così di seguito.

⁷ Dunque, i livelli di questo genere sono infiniti, come sono infinite le specie dei livelli.

⁸ Proporzione dupla sesquialtera

La proporzione dupla sesquialtera si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito a quello minore delle precedenti, lo contiene due volte più la sua metà, uguagliandolo quanto a potenza e valore temporale, come 5 con 2, 10 con 4, 15 con 6 e così di seguito.⁹ In questa proporzione cinque note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di due identiche ad esse per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette cinque diminuisca di tre quinti della sua quantità.¹⁰ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 5/2, 10/4, 15/6 e viene annullata dalla subdupla sesquialtera che le è opposta, come si nota in questa polifonia:

The image shows two systems of musical notation for Example 228. Each system consists of two staves, C (Cantus) and T (Tenor).
 System 1: The C staff has a 5/2 ratio indicated above it. The T staff has an 8/8 ratio indicated below it.
 System 2: The C staff has a 2/5 ratio indicated above it. The T staff has a 6/8 ratio indicated below it.

[es. 228]

¹¹ Proporzione dupla sesquiterza

La proporzione dupla sesquiterza si ha quando il numero maggiore delle note che seguono confrontato con il minore delle precedenti, lo contiene due volte più un terzo di esso, uguagliandolo quanto a potenza, come 7 con 3, 14 con 6, 21 con 9 e così di seguito.¹²

Questa proporzione rende uguali sette note a tre identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette sette diminuisca di quattro settimi del suo valore.¹³ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 7/3, 14/6, 21/9 e viene annullata dalla subdupla sesquiterza che le è opposta, come si nota in questa polifonia:

The image shows two systems of musical notation for Example 229. Each system consists of two staves, C (Cantus) and T (Tenor).
 System 1: The C staff has a 7/3 ratio indicated above it. The T staff has an 8/8 ratio indicated below it.
 System 2: The C staff has a 3/7 ratio indicated above it. The T staff has a 7/3 ratio indicated below it.

[es. 229]

¹⁴ Proporzione dupla sesquiquarta

La proporzione dupla sesquiquarta si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo contiene due volte più un quarto di esso, come 9 con 4, 18 con 8, 27 con 12 e così di seguito.¹⁵ In questa proporzione nove note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di quattro identiche ad esse per quantità e misura del tempo, in modo che ciascuna delle dette nove diminuisca di cinque noni del suo valore.¹⁶ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 9/4, 18/8, 27/12 e viene annullata dalla subdupla sesquiquarta che le è opposta, come si constata da questa polifonia:

[es. 230]

¹⁷ Proporzione dupla sesquiquinta

La proporzione dupla sesquiquinta si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene due volte più un quinto di esso, come 11 con 5, 22 con 10 e 33 con 15.¹⁸ Questa proporzione uguaglia undici note a cinque identiche ad esse per potenza e misura del tempo, in modo che ciascuna delle dette undici diminuisca di sei undicesimi del suo valore.¹⁹ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 11/5, 22/10, 33/15, e viene annullata dalla subdupla sesquiquinta che le è opposta, come qui è chiaro:

[es. 231]

²⁰ Proporzione tripla sesquialtera

La proporzione tripla sesquialtera si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo contiene tre volte più la sua metà, come

7 con 2, 14 con 4 e 21 con 6 e così di seguito.²¹ In questa proporzione sette note sono uguali ed hanno la stessa misura di due note identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette sette diminuisca di cinque settimi della sua quantità.²² Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 7/2, 14/4, 21/6.²³ Viene annullata dalla subtripla sesquialtera a lei opposta, come qui è chiaro:

[es. 232]

²⁴ Proporzione tripla sesquiterza

La proporzione tripla sesquiterza si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene tre volte più il suo terzo, come 10 con 3, 20 con 6, 30 con 9.²⁵ Questa proporzione rende uguali e fa misurare nello stesso modo dieci note a tre identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette dieci subisca una diminuzione di sette decimi del suo valore.²⁶ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 10/3, 20/6, 30/9 e viene annullata da una subtripla sesquiterza a lei opposta che subito la segua, come si dimostra dalla seguente polifonia:

[es. 233]

²⁷ Proporzione tripla sesquiquarta

La proporzione tripla sesquiquarta si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo include tre volte più la sua quarta parte, come 13 con 4, 26 con 8 e 39 con 12 e così di seguito.²⁸ In questa proporzione tredici note sono uguali ed hanno la stessa misura di quattro identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tredici sia diminuita di nove tredicesimi della sua quantità.²⁹ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 13/4, 26/8, 39/12 e viene annullata dalla subtripla sesquiquarta a lei opposta, come si constata in questa polifonia:

[es. 234]

³⁰ Proporzione quadrupla sesquialtera

La proporzione quadrupla sesquialtera si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene quattro volte più la sua metà, come 9 con 2, 18 con 4 e 27 con 6.³¹ Questa proporzione uguaglia nove note a due identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette nove sia diminuita di sette noni del suo valore.³² Si scrive nelle composizioni in questo modo: 9/2, 18/4, 27/6 e viene annullata dalla subquadrupla sesquialtera che le è opposta, come qui:

[es. 235]

³³ Proporzione quadrupla sesquiterza

La proporzione quadrupla sesquiterza si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo contiene quattro volte più il suo terzo, come 13 con 3, 26 con 6 e 39 con 9 e così di seguito.³⁴ In questa proporzione tredici note sono rese uguali e della stessa misura di tre identiche ad esse, in modo che

ciascuna delle dette tredici sia diminuita di dieci tredicesimi del suo valore.³⁵ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 13/3, 26/6, 39/9 e viene annullata dalla subquadrupla sesquiterza che le è opposta, come è dimostrato nella presente polifonia:

[es. 236]

³⁶ Proporzione quadrupla sesquiquarta

La proporzione quadrupla sesquiquarta si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene quattro volte più il suo quarto, come 17 con 4, 34 con 8, 51 con 12 e così di seguito.³⁷ Questa proporzione rende uguali diciassette note a quattro identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette diciassette sia diminuita di tredici diciassettesimi della sua quantità.³⁸ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 17/4, 34/8, 51/12.³⁹ Viene annullata dalla subquadrupla sesquiquarta che le è opposta, come qui si constata:

[es. 237]

⁴⁰ Proporzione quintupla sesquialtera

La proporzione quintupla sesquialtera si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene cinque volte più la sua metà, come 11 con 2, 22 con 4, 33 con 6 e così di seguito.⁴¹ In questa proporzione undici note sono uguali ed hanno la stessa misura di due identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette undici sia diminuita di nove undicesimi del suo valore.⁴² Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 11/2, 22/4, 33/6 e viene annullata dalla subquintupla sesquialtera che le è opposta, come si osserva in questa polifonia:

Example 238 shows two staves, C and T, in a 11/2 ratio. The C staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The T staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The C staff contains a sequence of notes with a bracket indicating a 11/2 ratio. The T staff contains a sequence of notes with a bracket indicating a 11/2 ratio. The example is labeled [es. 238].

⁴³ Proporzione quintupla sesquiterza

La proporzione quintupla sesquiterza si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene cinque volte più un terzo del suo minore, come 16 con 3, 32 con 6, 48 con 9 e così di seguito. ⁴⁴ Questa proporzione rende uguali sedici note a tre identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette sedici sia diminuita di tredici sedicesimi del suo valore. ⁴⁵ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 16/3, 32/6, 48/9 e viene annullata dalla subquintupla sesquiterza, come è dimostrato nella presente polifonia:

Example 239 shows two staves, C and T, in a 16/3 ratio. The C staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The T staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The C staff contains a sequence of notes with a bracket indicating a 16/3 ratio. The T staff contains a sequence of notes with a bracket indicating a 16/3 ratio. The example is labeled [es. 239].

⁴⁶ Proporzione quintupla sesquiquarta

La proporzione quintupla sesquiquarta si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene cinque volte più il suo quarto, come 21 con 4, 42 con 8, 63 con 12 e così di seguito. ⁴⁷ In questa proporzione ventun note sono uguali ed hanno la stessa misura di quattro identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette ventuno sia diminuita di diciassette ventunesimi della loro quantità. ⁴⁸ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 21/4, 42/8, 63/12 e viene annullata dalla subquintupla sesquiquarta che le è opposta, come qui è chiaro:



[es. 240]

⁴⁹ Lasciamo alla diligenza dei musici i rimanenti livelli e le loro specie ancora da esaminare di questo genere continuando con il medesimo procedimento.

Il genere submolteplice superparticolare e le sue specie. Capitolo decimo

¹ Il genere submolteplice superparticolare, che è il quarto di ineguaglianza minore ed è opposto al molteplice superparticolare, si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con quello minore delle precedenti, lo ne è contenuto più volte più una sua parte aliquota ed equivale al numero maggiore. ² Le sue specie sono infinite, consistenti anche in tal caso in diversi livelli. ³ Il primo livello si considera nella subdupla combinata con ciascuno dei superparticolari.

⁴ La sua prima specie è la subdupla sesquialtera, la seconda è la subdupla sesquiterza la terza è la subdupla sesquiquarta, la quarta è la dupla sesquiquinta e così di seguito.

⁵ Il secondo livello unisce ciascuna superparticolare con la subtrippla in questo ordine: subtrippla sesquialtera subtrippla sesquiterza, subtrippla sesquiquarta, subtrippla sesquiquinta e così di seguito.

⁶ Il terzo livello mescola insieme ciascuna superparticolare con la terza submolteplice, ossia con la sub quadrupla, come la subquadrupla sesquialtera, la subquadrupla sesquiterza, la subquadrupla sesquiquarta, la subquadrupla sesquiquinta e così di seguito.

⁷ Ognuno può facilmente prendere atto dei livelli rimanenti grazie ad un procedimento coerente [con quello già visto].

⁸ Proporzione subdupla sesquialtera

La proporzione subdupla sesquialtera si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con quello maggiore delle precedenti, è contenuto in esso due volte più la sua metà, uguagliandolo quanto a potenza e valore temporale, come 2 con 5, 4 con 10, 6 con 15 e così di seguito. ⁹ In questa proporzione due note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di cinque identiche ad esse per nome e quantità, in modo che ciascuna delle dette due abbia un aumento di tre mezzi della sua quantità. ¹⁰ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 2/5, 4/10, 6/15 e viene annullata dalla dupla sesquialtera che le è opposta quando la segue immediatamente, come si nota in questa polifonia:

2
5

C

T

9

5
2

17

8

[es. 241]

¹¹ Proporzione subdupla sesquiterza

La proporzione subdupla sesquiterza si ha quando il numero minore delle note che seguono riferito al maggiore delle precedenti, è contenuto in esso due volte più un terzo di esso, uguagliandolo quanto a potenza e misura del tempo, come 3 con 7, 6 con 14, 9 con 21 e così di seguito.¹² Questa proporzione rende uguali tre note a sette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tre aumenti di quattro terzi del suo valore.¹³ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 3/7, 6/14, 9/21 e viene annullata dalla dupla sesquiterza che le è opposta, come qui è evidente:

3
7

C

T

7
3

9

8

[es. 242]

¹⁴ Proporzione subdupla sesquiquarta

La proporzione subdupla sesquiquarta si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti, si nota in esso due volte più la sua quarta parte, come 4 con 9, 8 con 18, 12 con 27.¹⁵ In questa proporzione quattro note

sono equivalenti ed hanno la stessa misura di nove identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette quattro cresca di cinque quarti del suo valore.¹⁶ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 4/9, 8/18, 12/27 e viene annullata dalla dupla sesquiquarta che le è opposta, come qui:

The image shows two systems of musical notation for voices C (Cantus) and T (Tenor).
 System 1: C staff has a 4/9 ratio indicated above it. T staff has a 6/8 ratio indicated below it.
 System 2: C staff has a 9/4 ratio indicated above it. T staff has a 6/8 ratio indicated below it.

[es. 243]

¹⁷ Proporzione subtrippla sesquialtera

La proporzione subtrippla sesquialtera si ha quando il numero minore delle note che seguono riferito al maggiore delle precedenti, è contenuto in esso tre volte più la sua metà, come 2 con 7, 4 con 14 e 6 con 21 e così di seguito.¹⁸ Questa proporzione rende uguali nella potenza due note a sette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette due aumenti di cinque metà della sua quantità.¹⁹ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 2/7, 4/14, 6/21 e viene annullata dalla tripla sesquialtera a lei opposta, come dimostra la presente polifonia:

The image shows two systems of musical notation for voices C (Cantus) and T (Tenor).
 System 1: C staff has a 2/7 ratio indicated above it. T staff has an 8/8 ratio indicated below it.
 System 2: C staff has a 7/2 ratio indicated above it. T staff has an 8/8 ratio indicated below it.

[es. 244]

²⁰ Proporzione subtrippla sesquiterza

La proporzione subtrippla sesquiterza si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti, è contenuto in esso tre volte più il suo terzo, come 3 con 10, 6 con 20, 9 con 30 e così di seguito.²¹ In questa proporzione tre note sono uguali e misurano allo stesso modo di dieci identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tre aumenti di sette terzi della sua quantità.²² Si scrive nelle composizioni in

questo modo: 3/10, 6/20, 9/30 e viene annullata da una tripla sesquiterza a lei opposta, come si osserva nella polifonia posta qui sotto:

[es. 245]

²³ Proporzione subtrippla sesquiquarta

La proporzione subtrippla sesquiquarta si ha quando il numero minore delle note che seguono riferito al maggiore delle precedenti, è contenuto in esso tre volte più la sua quarta parte, come 4 con 13, 8 con 26, 12 con 39 e così di seguito.²⁴ Questa proporzione rende uguali per potenza e misura di tempo quattro note con tredici identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette quattro acquisisca un aumento di nove quarti della sua quantità.²⁵ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 4/13, 8/26, 12/39 e viene annullata dalla tripla sesquiquarta a lei opposta, come mostra questa polifonia:

[es. 246]

²⁶ Proporzione subquadrupla sesquialtera

La proporzione subquadrupla sesquialtera si ha quando il numero minore delle note che seguono riferito al maggiore delle precedenti è contenuto in esso quattro volte più la sua metà, come 2 con 9, 4 con 18 e 6 con 27 e così di seguito.²⁷ In questa proporzione due note sono uguali ed hanno la stessa misura di nove identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette due sia aumentata di sette metà del suo valore.²⁸ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 2/9, 4/18, 6/27 e viene annullata dalla quadrupla sesquialtera che le è opposta, come qui è evidente:

Example 247 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C (Cantus) staff and a T (Tenor) staff. The C staff has a 2/9 ratio, and the T staff has an 8/9 ratio. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has a 9/2 ratio, and the T staff has a 6/8 ratio. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

[es. 247]

²⁹ Proporzione subquadrupla sesquiterza

La proporzione subquadrupla sesquiterza si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti, ne è contenuto quattro volte più il suo terzo, come 3 con 13, 6 con 26, 9 con 39 e così di seguito.³⁰ Questa proporzione rende uguali per potenza e misura del tempo tre note con tredici identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tre ottenga un aumento di dieci tredicesimi del suo valore.³¹ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 3/13, 6/26, 9/39 e viene annullata dalla quadrupla sesquiterza che le è opposta, come è dimostrato nella presente polifonia:

Example 248 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C (Cantus) staff and a T (Tenor) staff. The C staff has a 3/13 ratio, and the T staff has an 8/13 ratio. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has a 13/3 ratio, and the T staff has a 12/13 ratio. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

[es. 248]

³² Proporzione subquadrupla sesquiquarta

La proporzione subquadrupla sesquiquarta si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti, è compreso in esso quattro volte più il suo quarto, come 4 con 17, 8 con 34, 12 con 51 e così di seguito.

³³ In questa proporzione quattro note sono rese uguali e della stessa misura di diciassette identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette quattro sia aumentata di quattordici quarti della sua quantità. ³⁴ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 4/17, 8/34, 12/51 e viene annullata dalla quadrupla sesquiquarta che le è opposta, come dimostra la presente polifonia:

[es. 249]

Il genere molteplice superparziente e le sue specie. Capitolo undicesimo.

¹ Il genere molteplice superparziente, che è il quinto di ineguaglianza maggiore, vi è quando il numero maggiore delle note che seguono, messo in relazione con quello minore delle precedenti, lo contiene più volte più una sua parte aliquanta che formata da più parti aliquote. ² I suoi livelli, che derivano da ogni molteplice che abbraccia ciascuna [specie] superparziente, sono infiniti.

³ Il primo livello si ottiene dalla prima molteplice combinata con ciascuno dei superparzienti, come la dupla superbiparziente, la dupla supertriparziente, la dupla superquadruparziente e così di seguito. ⁴ Queste si dicono specie subordinate, poiché ciascuna si può cambiare anche contro le possibilità del suo genere. ⁵ Tra le duple superbiparziali, una è la dupla superbiparziale i terzi (come 8 con 3), un'altra la dupla superbiparziale i quinti (come 12 con 5), un'altra la dupla superbiparziale i settimi (come 16 con 7), un'altra ancora la dupla superbiparziale i noni (come 20 con 9) e così di seguito. Le specie di tale genere vengono chiamate specialissime. ⁶ Si può applicare [questa] regola agli altri livelli con uguale criterio.

⁷ Il secondo livello congiunge ciascuna superparziente con il secondo molteplice. Il suo ordine subordinato e specialissimo è costituito dalla tripla superbiparziale i terzi (come 11 con 3), dalla tripla superbiparziale i quinti (come 17 con 5), dalla tripla superbiparziale i settimi (come 23 con 7) e così di seguito.

⁸ Il terzo livello aggiunge a ciascuno dei superparzienti la terza [specie del genere] molteplice.

⁹ È ordinata in quadrupla superbiparziale i terzi (come 14 con 3), quadrupla superbiparziale i quinti (come 22 con 5), quadrupla superbiparziale i settimi (come 30 con 7).

¹⁰ Nel quarto livello ciascuna superparziente sta insieme alla quarta [specie del genere] molteplice in quest'ordine: quintupla superbiparziale i terzi (come 17 con 3), quintupla superbiparziale i quinti (come 27 con 5), quintupla superbiparziale i settimi (come 37 con 7),

¹¹ Per la maggior parte tale modo di procedere è considerato come l'applicazione delle subordinate superparzienti a ciascuna molteplice, come in una dupla superbiparziale, una dupla supertriparziale, una dupla superquadruparziale. ¹² Per le restanti, è applicabile un criterio variabile/multiforme. ¹³ Di esse si tratterà ora una per una.

¹⁴ Proporzione dupla superbiparziante i terzi

La proporzione dupla superbiparziante i terzi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene due volte più una sua parte aliquanta, composta da due terzi del numero minore, come 8 con 3, 16 con 6, 24 con 9 e così di seguito. ¹⁵ In questa proporzione otto note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di tre identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette otto sia diminuita di cinque ottavi della sua quantità. ¹⁶ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 8/3, 16/6, 24/9 e viene annullata dalla subdupla superbiparziante i terzi che le è opposta, come dimostra questa polifonia:

[es. 250]

¹⁷ Proporzione dupla superbiparziante i quinti

La proporzione dupla superbiparziante i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene due volte più due quinti di esso, come 12 con 5, 24 con 10, 36 con 15 e così di seguito. ¹⁸ Questa proporzione fa equivalere per potenza e misura del tempo dodici note con cinque identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette dodici subisca una perdita di sette dodicesimi della sua quantità. ¹⁹ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 12/5, 24/10, 36/15 e viene annullata dalla subdupla superbiparziante i quinti che le è opposta, come accerta questa polifonia:

[es. 251]

²⁰ Proporzione dupla supertriparziante i quarti

La proporzione dupla supertriparziante i quarti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo contiene due volte più tre quarti di esso, come 11 con 4, 22 con 8 e 33 con 12 e così di seguito.²¹ In questa proporzione undici note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di quattro identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette undici sia diminuita di sette undicesimi della sua quantità.²² Si scrive nelle composizioni in questo modo: 11/4, 22/8, 33/12.²³ Viene annullata dalla subdupla supertriparziante i quarti che le è opposta, come indica con chiarezza questa polifonia:

[es. 252]

²⁴ Proporzione dupla supertriparziante i quinti

La proporzione dupla supertriparziante i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo contiene due volte più tre quinti di esso, come 13 con 5, 26 con 10, 39 con 15 e così di seguito.²⁵ Questa proporzione fa equivalere tredici note con cinque identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tredici subisca una perdita di otto tredicesimi della sua quantità.²⁶ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 13/5, 26/10, 39/15 e viene annullata dalla subdupla supertriparziante i quinti che le è opposta, come qui si constata:

[es. 253]

²⁷ Proporzione tripla superbiparziante i terzi

La proporzione tripla superbiparziante i terzi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono riferito al minore delle precedenti, lo contiene tre volte più due terzi di esso, come

11 con 3, 22 con 6 e 33 con 9 e così di seguito.²⁸ In questa proporzione undici note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di tre identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette undici sia diminuita di otto undicesimi della sua quantità.²⁹ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 11/3, 22/6, 33/9 e viene annullata dalla subtripla superbiparziante i terzi che le è opposta, come si è disposto in questa polifonia:

[es. 254]

³⁰ Proporzione tripla superbiparziante i quinti

La proporzione tripla superbiparziante i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo contiene tre volte più due quinti di esso, come 17 con 5, 34 con 10, 51 con 15 e così di seguito.³¹ In questa proporzione diciassette note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di cinque identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette diciassette sia diminuita di dodici diciassettesimi della sua quantità.³² Si scrive nelle composizioni in questo modo: 17/5, 34/10, 51/15 e viene annullata dalla subtripla superbiparziante i quinti a lei opposta, come dimostra la presente polifonia:

[es. 255]

³³ Proporzione tripla supertriparziante i quarti

La proporzione tripla supertriparziante i quarti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono confrontato con il minore di quelle precedenti, lo contiene tre volte più tre quarti di esso, come 15 con 4, 30 con 8, 45 con 12 e così di seguito.³⁴ Questa proporzione fa equivalere quindici note con quattro identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette quindici sia diminuita di undici quindicesimi della sua quantità.³⁵ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 15/4, 30/8, 45/12 e viene annullata dalla subtripla supertriparziante i quarti che le è opposta, come qui si constata:

[es. 256]

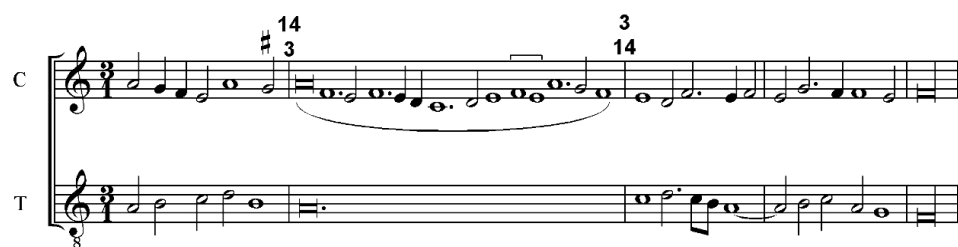
³⁶ Proporzione tripla supertriparziante i quinti

La proporzione tripla supertriparziante i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono messo in relazione con il minore delle precedenti, lo contiene tre volte più due quinti di esso, come 18 con 5, 36 con 10, 54 con 15 e così di seguito. ³⁷ In questa proporzione diciassette note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di cinque identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette diciassette sia diminuita di dodici diciassettesimi della sua quantità. ³⁸ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 18/5, 36/10, 54/15 e viene annullata dalla subtrippla supertriparziante i quinti a lei opposta, come si osserva in questa polifonia:

[es. 257]

³⁹ Proporzione quadrupla superbiparziante i terzi

La proporzione quadrupla superbiparziante i terzi si ha quando il numero maggiore delle note che seguono confrontato con il minore di quelle precedenti, lo contiene quattro volte più due terzi di esso, come 14 con 3, 28 con 6, 42 con 9 e così di seguito. ⁴⁰ Questa proporzione fa equivalere quattordici note con tre identiche ad esse nella potenza e nella misura del tempo, in modo che ciascuna delle dette quattordici sia diminuita di undici quattordicesimi del suo valore. ⁴¹ Si raffigura nelle composizioni in questo modo: 14/3, 28/6, 42/9 e viene annullata dalla subquadrupla superbiparziante i terzi che le è opposta, come indica chiaramente la presente polifonia:



[es. 258]

⁴² Proporzione quadrupla superbiparziante i quinti

La proporzione quadrupla superbiparziante i quinti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono confrontato con il minore delle precedenti, lo contiene quattro volte più due quinti di esso, come 22 con 5, 44 con 10, 66 con 15 e così di seguito. ⁴³ In questa proporzione ventidue note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di cinque identiche ad esse nella potenza e nella misura del tempo, in modo che ciascuna delle dette ventidue sia diminuita di diciassette ventiduesimi della sua quantità. ⁴⁴ Si raffigura nelle note in questo modo: 22/5, 44/10, 66/15 e viene annullata dalla subquadrupla superbiparziante i quinti a lei opposta, come è dimostrato in questa polifonia:



[es. 259]

⁴⁵ Proporzione quadrupla supertriparziante i quarti

La proporzione quadrupla supertriparziante i quarti si ha quando il numero maggiore delle note che seguono confrontato con il minore di quelle precedenti, lo contiene quattro volte più tre quarti di esso, come 19 con 4, 38 con 8, 57 con 12 e così di seguito. ⁴⁶ Questa proporzione fa calcolare in parallelo e dare la stessa misura a diciannove note con quattro identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette diciannove sia diminuita di quindici diciannovesimi del suo valore. ⁴⁷ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 19/4, 38/8, 57/12 e viene annullata dalla subquadrupla supertriparziante i quarti che le è opposta, come mostra la presente polifonia:



[es. 260]

⁴⁸ Il meticoloso indagatore ricerchi da se stesso le restanti specie subordinate e specialissime di questo genere seguendo lo stesso metodo.

Il genere submolteplice superparziente e le sue specie. Capitolo dodicesimo.

¹ Il genere submolteplice superparziente, che è il quinto di ineguaglianza minore ed è contrario al molteplice superparziente, si ha quando il numero minore delle note seguenti messo in relazione con il maggiore delle precedenti, è contenuto in esso una volta più una sua parte aliquanta che raggruppa più parti aliquote. ² Il minore è equivalente al maggiore per potenza e misura del tempo, in modo che ciascuna delle note del minore ricevano un aumento di tante particelle della loro quantità quante saranno le note che indicano la differenza di tali numeri, come vediamo accadere negli altri generi di ineguaglianza minore.

³ La singolare submolteplicità distribuisce infiniti livelli di questo genere che raggruppa le proporzioni superparzienti.

⁴ Il primo livello si ha dalla subdupla, come la subdupla superbiparziente, la subdupla supertriparziente, la subdupla superquadruparziente. ⁵ Inoltre tali specie sono subordinate, poiché ciascuna di esse oltrepassa la virtù di un genere, come la subdupla superbiparziente i terzi, la subdupla superbiparziente i quinti, la subdupla superbiparziente i settimi. ⁶ Queste specie vengono chiamate specialissime. Il procedere appare uguale anche nei restanti calcoli.

⁷ Il secondo livello si ha dalla subtrippla, come la subtrippla superbiparziente, la subtrippla supertriparziente, la subtrippla superquadruparziente e così di seguito.

⁸ Il terzo grado è generato dalla subquadrupla, come la subquadrupla superbiparziente, la subquadrupla supertriparziente, la subquadrupla superquadruparziente. ⁹ A queste subordinate sono sottoposte delle specie specialissime. ¹⁰ Abbiamo disposto il loro procedere nel seguente ordine.

¹¹ Proporzione subdupla superbiparziente i terzi

La proporzione subdupla superbiparziente i terzi si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti, viene contenuto in esso due volte più i suoi due terzi, come 3 con 8, 6 con 16, 9 con 24 e così di seguito. ¹² In questa proporzione tre note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di otto identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tre aumenti di cinque terzi della sua quantità. ¹³ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 3/8, 6/16, 9/24 e viene annullata dalla dupla superbiparziente i terzi a lei opposta, come fa qui vedere questa polifonia:

Three systems of musical notation for C and T staves. The first system shows a C staff with a treble clef and a T staff with a bass clef. The second system shows a C staff with a treble clef and a T staff with a bass clef. The third system shows a C staff with a treble clef and a T staff with a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

[es. 261]

¹⁴ Proporzione subdupla superbiparziante i quinti

La proporzione subdupla superbiparziante i quinti si ha quando il numero minore delle note che seguono confrontato con il maggiore delle precedenti, viene contenuto in esso due volte più i suoi due quinti, come 5 con 12, 10 con 24 e 15 con 36. ¹⁵ Questa proporzione rende uguali per potenza e misura di tempo cinque note con dodici identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette cinque ottenga un incremento di sette quinti della sua quantità. ¹⁶ Si raffigura nelle note in questo modo: 5/12, 10/24, 15/36 e viene annullata dalla dupla superbiparziante i quinti a lei opposta, come qui è evidente:

Two systems of musical notation for C and T staves. The first system shows a C staff with a treble clef and a T staff with a bass clef. The second system shows a C staff with a treble clef and a T staff with a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

[es. 262]

¹⁷ Proporzione subdupla supertriparziante i quarti

La proporzione subdupla supertriparziante i quarti si ha quando il numero minore delle note che seguono confrontato con il maggiore delle precedenti, è contenuto in esso due volte più i

suoi tre quarti, come 4 con 11, 8 con 22, 12 con 33 e così di seguito.¹⁸ In questa proporzione quattro note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di undici identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tre aumenti di sette quarti della sua quantità.¹⁹ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 4/11, 8/22, 12/33 e viene annullata dalla dupla supertriparziante i quarti a lei opposta, come si osserva in questa polifonia:

The musical score consists of four systems, each with a C (Cantus) and T (Tenor) staff. The first system shows a whole note in C and a dotted half note in T. The second system shows a half note in C and a dotted half note in T. The third system shows a half note in C and a dotted half note in T. The fourth system shows a half note in C and a dotted half note in T. The score illustrates the relationship between the 4/11 and 8/22 proportions and their cancellation by the 11/4 ratio.

[es. 263]

²⁰ Proporzione subtrippla superbiparziante i terzi

La proporzione subtrippla superbiparziante i terzi si ha quando il numero minore delle note che seguono messo in relazione con il maggiore delle precedenti, ne è contenuto tre volte più i suoi due terzi, come 3 con 11, 6 con 22 e 9 con 33 e così di seguito.²¹ Questa proporzione rende uguali tre note con undici identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette tre riceva un aumento di otto terzi della sua quantità.²² Si scrive nelle note in questo modo: 3/11, 6/22, 9/33 e viene annullata dalla tripla superbiparziante i quinti a lei opposta, come qui si constata:

The image displays four systems of musical notation for Soprano (C) and Tenor (T) voices. The first system shows a melodic line in C and a corresponding line in T. The second system features a long note in C with a slur and a 3/11 ratio indicated. The third system shows a similar pattern with a 11/3 ratio. The fourth system continues the melodic development. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

[es. 264]

²³ Proporzione subquadrupla supertriparziante i quarti

La proporzione subquadrupla supertriparziante i quarti si ha quando il numero minore delle note che seguono confrontato con il maggiore delle precedenti, è contenuto in esso quattro volte e i suoi tre quarti, come 4 con 19, 8 con 38, 12 con 57 e così di seguito. ²⁴ In questa proporzione quattro note sono equivalenti ed hanno la stessa misura di diciannove identiche ad esse, in modo che ciascuna delle dette quattro sia aumentata di quindici quarti della sua quantità. ²⁵ Si scrive nelle composizioni in questo modo: 4/19, 8/38, 12/57 e viene annullata dalla quadrupla supertriparziante i quarti a lei opposta, come si percepisce in questa polifonia:

[es. 265]

²⁶ Affidiamo all'accuratezza dei musicisti le restanti proporzioni da investigare di questo genere.

Il collegamento di più proporzioni dissimili. Capitolo tredicesimo.

¹ Proporzioni diverse che si susseguono l'una con l'altra producono rapporti differenti delle note che seguono rispetto alle precedenti secondo il modo corretto di calcolare.

² Infatti, ad esempio, se nelle note la proporzione tripla seguisse immediatamente la dupla, subito risulta la proporzione sestupla, dalla quantità delle note della detta tripla scritta in riferimento al precedente numero di note posto prima, ossia della dupla, come si osserva chiaramente da questi numeri: 1, 2, 6. ³ Il numero due infatti è doppio rispetto all'uno, il sei è triplo rispetto al due e il sei in rapporto con l'uno effettua una proporzione sestupla. ⁴ È dimostrato che questa viene annullata da una subsestupla ad essa contraria subito seguente, e la causa di ciò è l'uguaglianza degli estremi che ne consegue, compresa in questi termini: 1, 2, 6, 1. ⁵ La qual cosa si osserva nel modo più comprensibile nel computo e nell'esecuzione delle note della presente polifonia:

[es. 266]

⁶ Ciascuna proporzione messa in relazione ad una proporzione precedente paragona sempre le [sue] note alla quantità delle note precedenti, in modo che si comprenda che si basano sulla quantità della prima proporzione come fondamento del paragone, come abbiamo dimostrato secondo i dettami dell'aritmetica nell'ultimo capitolo del terzo libro della *Theorica musicae*.⁷ Le due prime specie del genere superparticolare (la sesquialtera e la sesquiterza) che si susseguono a vicenda in una composizione, combinano le note seguenti rispetto alle precedenti nella proporzione dupla, come si percepisce nella disposizione di questi numeri: 2, 3, 4.⁸ Una sesquiquarta posta dopo di essi fa misurare le note che la seguono in rapporto alle note anteriori secondo la dupla sesquialtera, come si constata in questi numeri: 2, 3, 4, 5.⁹ Una sesquiquinta aggiunta dopo di essi completa la proporzione tripla con il primo numero delle note, come si mostra in questa disposizione: 2, 3, 4, 5, 6.¹⁰ Infatti il numero sei con il due completa il rapporto triplo.¹¹ Se li segue una proporzione subtriplo, tutte le proporzioni già disposte saranno annullate, infatti ciò che segue è l'uguaglianza degli estremi, come dimostra questa disposizione: 2, 3, 4, 5, 6, 2. Anche nelle note si avrà un procedere dipendente dalla stessa valutazione, com'è chiaro da questa polifonia:

[es. 267]

¹² Si nota inoltre, che due specie contigue ed ravvicinate del genere superparticolare, eccetto la sesquialtera e la sesquiterza, (che sono le prime e le maggiori rispetto alle restanti epimorie), non possono compiere la proporzione dupla. ¹³ Infatti, quando si dispongono con numeri maggiori di quanto è necessario che le due prime formino una proporzione minore, ad esempiose disporrò la sesquiterza e la sesquiquarta con questi numeri: 3, 4, 5, i termini estremi non possono tra loro compiere una proporzione dupla, se avvicinano loro una sesquiquinta, le estremità racchiuderanno tra loro un rapporto duplo in questo modo: 3, 4, 5, 6. ¹⁴ Il numero sei infatti produce la proporzione sesquiquinta in rapporto con il cinque, e la dupla con il tre, [rapporto] che una subdupla che subito segua e che è loro contraria distrugge, in quanto è stata posta di seguti l'uguaglianza degli estremi, come si constata da questi numeri: 3, 4, 5, 6, 3. ¹⁵ Infatti il numero tre con il sei istituisce la proporzione subdupla, e con il tre iniziale si vede essere uguale con il tre iniziale, riportando le note seguenti alla quantità delle precedenti, come si osserva in questa polifonia:

The musical score consists of three systems, each with a C (Canto) and T (Tutti) staff. The first system shows a simple melody in C and T. The second system shows a more complex melody with ratios 4/3 and 5/4 indicated above the notes. The third system shows a complex melody with ratios 6/5 and 3/2 indicated above the notes. The score is in C major and 4/4 time.

[es. 268]

¹⁶ In un calcolo di tale genere si verifica anche che quando una qualsiasi proporzione sia annullata da una a lei contraria che subito la segua, siano annullate anche le altre precedenti, che sono le sue membra (cosa che risulta da quanto abbiamo precedentemente disposto).

¹⁷ Infatti la subdupla non solo annulla la proporzione dupla degli estremi, ma fa altresì ridurre al silenzio anche la sesquiterza, la sesquiquarta e la sesquiquinta (le membra della dupla).

¹⁸ Con movimenti variati si susseguono l'una con l'altra le proporzioni consecutive di ciascun genere, che il musico prudente può facilmente esaminare anche da se stesso.

Le proporzioni che sostengono gli intervalli musicali. Capitolo quattordicesimo.

¹ Abbiamo deciso che si debba trattare delle proporzioni che con la loro specifica misurazione documentano il procedere e la natura degli intervalli musicali.

² Fanno parte del genere molteplice: la dupla, la tripla, la quadrupla, con le quali si formano il diapason, il diapason con il diapente e il doppio diapason.

³ Nel genere superparticolare abbiamo: la sesquialtera, la sesquiterza e la sesquiotava, che producono la diapente, la diatessaron e il tono. Anche se su di esse mi sono diffuso più ampiamente nei libri del *Theorica musice*, qui mi fa piacere darne una spiegazione più sintetica

nell'ordine delle note.

⁴ Quando dunque ad una sesquiterza già disposta si porrà accanto una sesquiottava, i termini estremi conserveranno tra loro la proporzione sesquialtera, come si constata da questi numeri: 6, 8, 9. ⁵ Il numero otto infatti produce con il sei una sesquiterza, il nove con l'otto una sesquiottava, e il nove rispetto al sei regge la proporzione sesquialtera. ⁶ Una sesquiterza aggiunta a questa disporrà i termini estremi in proporzione dupla, com'è mostrato da questi numeri: 6, 8, 9, 12. ⁷ Il dodici attesta infatti la sesquiterza con il nove e la dupla con il numero sei. ⁸ Posta accanto ad essa la sesquialtera, subito dalla valutazione degli estremi risulterà una tripla, come è dimostrato in questa disposizione: 6, 8, 9, 12, 18. ⁹ Il numero diciotto con il dodici realizza la sesquialtera, e con il 6 la tripla. ¹⁰ Quando porrai accanto a questa tripla una sesquiterza, compirai una quadrupla con gli estremi, come qui: 6, 8, 9, 12, 18, 24. ¹¹ Infatti il numero ventiquattro con il diciotto mostra la sesquiterza, ma con il sei la quadrupla. ¹² E quando a tale quadrupla sarà accostata la sub quadrupla che gli è opposta, subito essa e le sue membra evaporeranno, in quanto le note seguenti saranno portate alla quantità precedente, la quale dimostra l'uguaglianza tra i termini estremi, come appare chiaro da questi numeri: 6, 8, 9, 12, 18, 24, 6. ¹³ Infatti il numero sei con il ventiquattro produce una sub quadrupla, ma con il precedente sei è riportato all'uguaglianza, cosa che anche la presente polifonia dispone per mezzo delle note in questo modo.

The musical score consists of four systems, each with a C (lute) and T (voice) staff. The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The first system shows a C staff with a sharp sign and a T staff with an 8. The second system has C and T staves with bracketed numbers like 9[3] 8[2] and 12[2] 9[1]. The third system has C and T staves with bracketed numbers like 18[3] 12[1] and 24[4] 18[1]. The fourth system has C and T staves with bracketed numbers like 6[24] and 17. The score is in a historical style with various note values and rests.

[es. 269]

La produzione di molteplici proporzioni da quelle di genere molteplice e superparticolare. Capitolo quindicesimo.

¹ Si dovrà considerare infine che un ordine delle specie molteplici viene prodotto dai generi molteplice e superparticolare. ² La prima specie del genere molteplice, cioè la dupla, e la prima del superparticolare, cioè la sesquialtera congiunte insieme riportano ai loro estremi la seconda molteplice, ovvero la tripla, come si constata da questi numeri: 1, 2, 3. ³ Aggiunta poi una subtrippla, [la tripla] sarà annullata a causa dell'uguale valore degli estremi, come [si vede] qui: 1, 2, 3, 1. ⁴ La stessa cosa si ha nella quantità delle note secondo la misura del tempo, come fa vedere chiaramente la presente polifonia:

Example 270 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff and a T staff. The C staff has a sequence of notes, and the T staff has a sequence of notes. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has a sequence of notes, and the T staff has a sequence of notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

[es. 270]

⁵ La seconda specie del genere molteplice, ossia la tripla, e la seconda del superparticolare, ossia la sesquiterza, portano al risultato della terza specie del [genere] molteplice, ossia della quadrupla, come si constata da questi numeri: 1, 3, 4. ⁶ Disposte nelle note, esse organizzano le note che seguono rispetto a quelle che precedono secondo la proporzione quadrupla. ⁷ Una subquadrupla (ad essa opposta) subito la annulla, come dimostra la seguente polifonia:

Example 271 shows two systems of musical notation. The first system consists of a C staff and a T staff. The C staff has a sequence of notes, and the T staff has a sequence of notes. The second system also consists of a C staff and a T staff. The C staff has a sequence of notes, and the T staff has a sequence of notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

[es. 271]

⁸ La terza specie del genere molteplice, ossia la quadrupla, e la terza del superparticolare, ossia la sesquiquarta unite, producono insieme la quarta [specie] molteplice, ossia la quintupla, come dimostra la disposizione di queste cifre: 1, 4, 5. ⁹ Compiono lo stesso effetto nelle composizioni, infatti le note che seguono si riferiscono secondo un rapporto quintuplo a quelle che precedono. ¹⁰ La loro organizzazione viene eliminata grazie ad una subquintupla (opposta ad essa) che la segua, come risulta da questa polifonia:

¹¹ Segue un criterio del tutto simile di molteplici proporzioni da ricavare dalle molteplici e superparticolari. ¹² Infatti la quarta della specie molteplice e la quinta della superparticolare producono la quinta molteplice, come si prova in questi numeri: 1, 5, 6. ¹³ La quinta specie del genere molteplice e la quinta di quello superparticolare sostengono la sesta molteplice come si constata in questi numeri: 1, 6, 7. ¹⁴ La sesta specie del genere molteplice e la sesta del superparticolare mostrano la settima del molteplice in questi numeri: 1, 7, 8. ¹⁵ Le rimanenti si considerino allo stesso modo secondo la progressione naturale dei numeri.

¹⁷ Non avrei creduto di poter restare senza colpa se dopo aver insegnato l'arte della musica e aver svelato di lei quasi i penetranti più segreti, avessi serbato il silenzio su questa parte detta pratica che consiste nella stessa attività musicale e in essa si perfeziona.

²¹ Si conclude la *Pratica della musica* di Franchino Gaffurio da Lodi contenuta in quattro libri

BIBLIOGRAFIA

- GIOVANNI AGNELLI, *Appunti biografici su Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico Lodigiano», 1884, p. 44.
- GIOVANNI AGNELLI, *Del sarcofago di Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico Lodigiano», 1897, p. 97.
- GIOVANNI AGNELLI, *Franchino Gaffurio a Bergamo*, «Archivio Storico Lodigiano», 1903, p. 136.
- GIOVANNI AGNELLI, *Franchino Gaffurio nel centenario di sua morte*, Lodi, 1923, (estratto da Archivio Storico per la città e i comuni del circondario e diocesi di Lodi, 1922).
- GIOVANNI AGNELLI, *Lodi ed il suo territorio*, 1917, p. 303, 509.
- ALBERTUS DE SAXONIA, *Proportionum libellus o De proportionibus*, Venezia, Andrea Catharensis de Paltasichis, 1487.
- ANTONIO ALESSANDRI, *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, 3, 1880, p. 22; Appendici II, p. 168.
- ANTONIO ALESSANDRI, *Biografie di scrittori e artisti bergamaschi nativi ed oriundi*, Bergamo, 1875, pag. 59-85.
- GIOVANNI ANDREA ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695.
- GIORGIO ANSELMi, *De musica*, a cura di Giuseppe Massera, Firenze, Olschki, 1961.
- Antoine Busnoys: Method, Meaning and Context in Late Medieval Music*, edited by Paula Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999
- PHILIPPUS ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum mediolanensium*, Milano, 1745, col. 1384, 1864, 2055, 2057.
- PIETRO ARON, *Toscanello in musica di messer Pietro Aron fiorentino*, Venezia, De Vitali, 1529.
- ALLAN W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- GUGLIELMO BARBLAN, *Nel V centenario della nascita di Franchino Gaffurio*, «Rassegna musicale», 22, 1952, pp. 1e seg.
- GUGLIELMO BARBLAN, *Franchino Gaffurio, musico-umanista*, in *Musicisti Lombardi ed Emiliani*, a cura di Adelmo Damerini, Gino Roncaglia, Siena, 1958, pp. 41-49. (Accademia musicale Chigiana 15).
- GUGLIELMO BARBLAN, *Vita musicale alla corte sforztesca*, in *Storia di Milano*, 9, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1961, pp. 787-852.

FABIO BELLISSIMA, *Epimoric Ratios and Greek Musical Theory*, in *Language, Quantum, Music: Selected Contributed Papers of Tenth International Congress of Logic, Methodology and Philosophy of Science (Firenze, Agosto 1995)*, a cura di Maria Luisa Dalla Chiara, Roberto Giuntini, Federico Laudisa, Dordrecht, Kluwer, 1999, pp. 303-326.

KAROL BERGER, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

PETER E. BERGQUIST, *The theoretical Writings of Pietro Aaron*, Dissertation, Columbia University, New York, 1964.

ALEXANDER BLACHLY, *Mensura versus Tactus*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, III, a cura di Michael Bernhard, München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2001, pp. 425-467 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15).

BONNIE J. BLACKBURN, EDWARD E. LOWINSKY, CLEMENT A. MILLER, *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

BONNIE J. BLACKBURN, «Gaffurius, Franchinus» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie, VIII, London, Macmillan 2001.²

BONNIE J. BLACKBURN, «Spataro, Giovanni» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie, XXIV, London, Macmillan 2001.²

BONNIE J. BLACKBURN, *Leonardo and Gaffurio in Harmony and the Pulse of Music*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman* edited by Barbara Hagg, Paris, Minerve, 2001, pp. 128-149.

ANICIUS MANLIUS TORQUATUS SEVERINUS BOETIUS, *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accredit Geometria quae fertur Boetii*, a cura di Gottfried Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867.

ANICII MANLII TORQUATI SEVERINI BOETII, *De Institutione Musica*, a cura di Giovanni Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990

PIO BONDIOLI, *Per la biografia di Franchino Gaffuri da Lodi*, «Collectanea historiae musicae», 1, 1953, pp. 19-24

DALE BONGE, *Gaffurius on Pulse and Tempo. A Reinterpretation*, «Musica Disciplina», 36, 1982, pp. 167-174.

WILLIAM R. BOWEN, *Music and Number. An Introduction to Renaissance Harmonic Science*, Dissertation University of Toronto, 1984

MURRAY C. BRADSHAW, *The Falsobordone. A study in Renaissance and Baroque Music*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1978, pag. 43, 126 (Musicological Studies and Documents 34).

ANTOINE BUSNOYS, *Collected Works*, II: *The Latin-Texted Works*, III: *Commentary*, ed. R. Taruskin (New York, Broude Trust 1990).

ANNA MARIA BUSSE-BERGER, *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

C. C., *Attestato di morte di Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico Lombardo», 1888, p. 897.

ANTONIO COSTA CAJMI, *Sul riordinamento dell'Archivio musicale del Duomo di Milano*, «Gazzetta Ufficiale di Milano», 21 ottobre 1858.

Il Canto fratto. L'altro gregoriano, a cura di Marco Gozzi e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2006.

ALESSANDRO CARETTA, LUIGI CREMASCOLI, LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, 1951

NAN COOKE CARPENTER, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman, Oklahoma, 1958, pag. 67 seg.

CARLO CASATI, *Cronichetta di Lodi del sec. XV*, Milano, 1884, p. 59.

RAFFAELE CASIMIRI, *Il codice vat. 5318*, «Note d'Archivio per la Storia della Musica», 1939, pp.117, 121, 123, 128.

FLAVIUS MAGNUS AURELIUS CASSIODORUS, *Varium libri XII*, a cura di Åke J. Fridh, Turnhout, Brepols, 1973 (Corpus Christianorum. Series Latina, 96).

ENRICO CATTANEO, *Franchino Gaffurio e il Canto Ambrosiano*, «Ambrosius», 1-2, 1949

CIRO CAVERSAZZI, *L'archivio musicale della Cappella di S. Maria Maggiore*, «Bergomum», 1928, p. 113.

GAETANO CESARI, *Studio introduttivo a Franchini Gafuri Theorica Musicae*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934.

GAETANO CESARI, *Musica e musicisti alla Corte Sforzesca*, «Rivista Musicale Italiana», 29, 1922

CHARLES EDMOND HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica medii aevi nova series*, IV, Paris, Durand, 1864-1876.

CARL DAHLHAUS, *Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts. Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, in *Geschichte der Musiktheorie 6* a cura di Carl Dahlhaus et alii, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 333-362.

DAVIDE DAOLMI, *L'invenzione del sangue. La polifonia e il ducato sforzesco*, in *Leonardo da Vinci. Il musico*, a cura di Pietro. C. Marani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 61-95

GIANLUCA D'AGOSTINO, *Per chi scrivevano i teorici? Tinctoris, Gaffurio e la loro visione della polifonia mensurale*, Dissertazione di Dottorato, Università di Roma 'La Sapienza', 2001

GIANLUCA D'AGOSTINO, *Nuove annotazioni su Leonardo e la musica*, «Studi musicali», 30 n.2, 2001, pp. 281-320.

GIANLUCA D'AGOSTINO, *Reading Theorists for Recovering 'Ghost' Repertories. Tinctoris, Gaffurio and the Neapolitan Context*, «Studi musicali», 34 n.1, 2005, pp. 25-50.

RUTH I. DEFORD, *Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century*, «Early Music History», 14, 1995, pp. 1-51.

FRANCESCO DEGRADA, *Musica e Musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, II, Milano, 1983, pp. 409-415.

FABRIZIO DELLA SETA, *Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo*, in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta in his 80.th Birthday*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 75-99.

JOHN DUNSTABLE, *Complete Works*, edizione a cura di Manfred F. Bukofzer, 1953, 1970² by Margaret Bent, Ian Bent and Bryan Trowell, London, Stainer and Bell (Musica Britannica 8).

EUCLIDES, *Elementa geometriae*. Traduzione di Adelardus Bathoniensis e commento di Johannes Campanus, Venezia, Erhard Ratdolt, 1482.

MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, 1961, pag. 23 e seg. (Biblioteca di bibliografia Italiana. Supplementi a La Bibliografia).

MARY KAY DUGGAN, *Italian Music Incunabula Printers and Type*, Berkeley-Los Angeles-Oxford., 1992, pag. 51 e seg.

THEODOR DUMITRESCU, *John Dygon's Proportiones practicabiles secundum Gaffurium (practical proportions according to Gaffurius)*, University of Illinois Press, 2006.

ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, p. 120.

ELOY D'AMERVAL *Missa Dixerunt discipuli* a cura di Philippe Vendrix e Agostino Magro, Paris, Honoré Champion, 1997.

DAVID FALLOWS, *The End of the Ars Subtilior*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 20, 1996, pp. 21-40.

DAVID FALLOWS, *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009.

FABIO FANO, *Note su Franchino Gaffurio*, «Rivista Musicale Italiana», 55, 1953, pp. 225-250.

FABIO FANO, *Vita e attività del musico teorico e pratico Franchino Gaffurio da Lodi*, «Arte Lombarda» 15, 1970, pp. 49-62.

GIUSEPPE FÈ, *Franchino Gaffurio e la sua fortuna*, Lodi, 1935, (estratto, Archivio Storico Lodigiano, 1935).

GIUSEPPE FÈ, *testi musicali della Bibl. Laudense*, Lodi, 1926, (estratto, Archivio Storico Lodigiano, 1926).

(Per la *Missa Sancti Antonii* di Dufay), LAURENCE FEININGER, *Auctorum anonymorum Missarum propria XVI quorum XI Gulielmo Dufay auctori adscribenda sunt adiunctis nonnullis fragmentis*, Roma, 1947 (Monumenta Polyphoniae Liturgicae S. Ecclesiae Romanae, Serie II, n. 1).

IAN FENLON, *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge, 1981

MARSILO FICINO, *Opera omnia*, con lettera introduttiva di Paul Oscar Kristeller (ristampa anastatica della edizione di Basilea, 1576), Torino, Bottega d' Erasmo, 1983.

LUDWIG FINSCHER, *Loyset Compère (c. 1450-1518). Life and Works*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1967.

LUDWIG FINSCHER, KURT WALTER KREYSZIG, «Gaffurio, Franchino» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Herausgegeben von Lorenz Lütteken, Personenteil, VII, Kassel, Barenreiter - Metzler, 1994-2007, colonne 393-403.

FABRICE FITCH, *Johannes Ockeghem. Masses and models*, Paris, Honoré Champion, 1997.

FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, Napoli, 1880-1884, I, pag. 28.

LUDOVICO FRATI, *Per la storia della musica in Bologna dal XV al XVI sec.*, «Rivista Musicale Italiana», 3-4, 1917.

JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassus*, Wien, Van Ghelen 1725 (traduzione italiana del Sac. Alessandro Manfredi: *Salita al Parnasso*, Carpi, Carmignani, 1761

FRANCHINO GAFFURIO, *Collected Musical Works*, edizione a cura di Luz Finscher, II, s.l., American Institute of Musicology, 1955-1960 (Corpus Mensurabili Musicae 10).

FRANCHINO GAFFURIO, *Franchini Gaffurii Extractus parvus musicae*, ed. a cura di Franco Alberto Gallo, Bologna, AMIS, 1969 (Antiquae musicae italicae scriptores, IV n.1).

FRANCHINO GAFFURIO, *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, (ristampa anastatica dell'edizione di Milano, 1518), New York, Broude Brothers, 1979 (Monuments of Music Literature in Facsimile, Series 2: Music Literature 97).

FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musicae*, a cura di Giuseppe Vecchi (ristampa anastatica dell'edizione di Milano, 1496), Bologna, Forni, 1972, (Biblioteca musica Bononiensis, II/6).

FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musice*, (ristampa anastatica dell'edizione di Milano, 1496), New York, Broude Brothers, 1979, (Monuments of Music Literature in Facsimile, Series 2: Music Literature 99).

FRANCHINO GAFFURIO (1451-1522), *Practica musicae*, Translation and transcription by Clement A. Miller, Roma, American Institute of Musicology, 1968 (Musicological Studies and Documents 20)

FRANCHINO GAFFURIO, *The Practica Musice of Franchinus Gafurius Translated and edited with musical transcriptions* by Irwin Young, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1969.

FRANCHINO GAFFURIO, *Theorica musice*, a cura di Gaetano Cesari (ristampa anastatica dell'edizione di Milano, 1492), Roma, Reale Accademia d' Italia, 1936.

FRANCHINO GAFFURIO, *The Theory of Music*, traduzione inglese di Walter K. Kreyzig, a cura di Claude V. Palisca, New Haven-London, Yale University Press, 1993, (Yale Music Theory Translation Series).

FRANCHINO GAFFURIO, *Theorica musice*. Introduzione di Ilde Illuminati e Cesarino Ruini, traduzione e commento di Ilde Illuminati, con un saggio di Fabio Bellissima, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

FRANCHINO GAFFURIO, *Theoricum opus musice discipline*, a cura di Cesarino Ruini (ristampa anastatica dell'edizione di Napoli, 1480), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, (Musurgiana, 15).

CARLO GALIANO, *Gaffurio, il conte di Polenza e la prima dedicatoria inedita del Theoricum opus musica discipline*, in *Medioevo, Mezzogiorno, Mediterraneo. Studi in onore di Mario del Treppo*, 2, a cura di Graziella Rosetti, Pisa-Napoli, GISEM-Liguori, 2000, pp.271-302

FRANCO ALBERTO GALLO, *Le traduzioni dal greco per Franchino Gaffurio*, «Acta musicologica», 35, 1963, pp. 172-174.

FRANCO ALBERTO GALLO, *Citazioni da un trattato di Dufay*, «Collectanea historiae musicae», 4, 1966, pp. 149- 152.

FRANCO ALBERTO GALLO, *La musica nel commento a Vitruvio di Cesare Cesariano (Como 1521) e di Giovanni Battista Caporali (Perugia 1536)*, in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento. Atti del XII convegno di studi umbri, Gubbio e Gualdo Tadino 30 novembre–2 dicembre 1979*, a cura di Biancamaria Brumana, Francesco Federico Mancini, Centro di Studi umbri, 1981, pp. 89-92.

FRANCO ALBERTO GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15.Jh*, in *Geschichte der Musiktheorie*, V, *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, a cura di Hans Heinrich Eggebrecht et alii, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, pp. 257-356.

FRANCO ALBERTO GALLO, *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance*, in *Geschichte der Musiktheorie*, VII, *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, a cura di F. Alberto Gallo, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp. 7-38.

SILVESTRO GANASSI DEL FONTEGO, *Opera intitulata Fontegara*, Venezia, l'autore, 1535.

RUDOLF GERBER, *Die Hymnen der Handschrift Monte Cassino 871*, «Anuario musical» 11, 1956, 3-23; anche in Rudolf Gerber *Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus*, a cura di Gerhard Croll, Kassel, Bärenreiter, 1965, pp. 18-127.

MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Sankt Blasien, Typis San Blasianis, 1784; facsimile Hildesheim, Olms, 1963.

ANTONIO GHISLANZONI, *La genesi storica della fuga*, «Rivista Musicale Italiana», 1, 1949.

ERNST H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, New York, Phaidon Press Limited, 2002.²

PHILIP GOSSETT, *The Mensural System and the Choralis Constantinus*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, a cura di Robert Marshall, Kassel, 1974, pp. 71-107.

MARCO GOZZI, *Alle origini del canto fratto: il 'Credo Cardinalis'*, «Musica e storia», 2, 2006, pp. 245-302.

GUIDO D'AREZZO, *Le Opere. Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*. Introduzione traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008.

JAMES HAAR, *The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496)*, «Renaissance Quarterly», 27, 1974, pp. 7-22.

JAMES HAAR, *The science and Art of Renaissance Music*, a cura di Paul Corneilson, Princeton, New Jersey, 1998, pag. 21 e seg.

JAMES HAAR, JOHN NÁDAS, *Johannes de Anglia (John Hotbby). Notes on His Career in Italy*, «Acta Musicologica», 79 2, 2007, pp. 291-358.

JACQUES HANDSCHIN, *Anselmi's Treatise On Music Annotated by Gafori*, «Musica Disciplina», 2, 1948, pp. 123-140.

DON HARRÀN, *On the Question Of Word-Tone Relations in Early Music*, in *Musik und text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhundert. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog Augustus Bibliothek Wolfenbüttel*, 8. bis 12. Sept. 1980, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 269-289.

DON HARRÀN, *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Sixteenth Century*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1986. (Musicological Studies and Documents 40)

DON HARRÀN, *In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thoughts*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1988. (Musicological Studies and Documents 42).

HELEN HEWITT, *A Study in Proportions in Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davidson*, Cambridge, 1957, pp. 69-81.

PAULA HIGGINS, JEFFREY DEAN «Eloy» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie, VIII, London, Macmillan 2001.²

PAUL HIRSCH, *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des Franchino Gafori*, in *Festschrift Johannes Wolff*, a cura di Walter Lott, Helmut Osthoff, Werner Wolfheim, Berlin, 1929, pp. 65-72.

HEINRICH HÜSCHEN, *Kritik und Polemik in der Musiktheorie des 15. Jh.*, in: *Festschrift Arno Forchert*, a cura di Gerhard Allroggen, Detlet, Altenburg-Kassel, 1986, 41-47.

ISIDORUS HISPALENSIS (ISIDORO DI SIVIGLIA), *Ethimologiarum sive Originum libri XX*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911, (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta musicologica», 3, 1931, pp. 14-29.

KNUD JEPPESEN, *Eine Musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*, «Acta musicologica», 13, 1941, pp. 3-39.

KNUD JEPPESEN, *Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, Copenhagen, 1969, (La frottola 2).

JEAN DE MURS, *Écrits sur la musique*. Traduction et commentaire de Christian Meyer, CNRS Editions, 2000.

CRISTLE COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

MASAKATA KANAZAWA, *Franchino Gafori and Polyphonic Hymns*, in *Tradition and Its Future in Music*, Osaka, 1990, pp. 95-101.

PATRICK J. KAUFMAN, *The Apologia of Franchino Gaffurio. A Critical Edition and Translation*, Master of Music Thesis, Louisiana State University, 2007.

OTTO KINKELDEY, *Franchino Gafori and Marsilio Ficino*, «Harvard Library Bulletin» 1, 1947, pp. 379-382.

WALTER KURT KREYSZIG, *Das Lucidarium in arte musicae plane des Marchettus von Padua in musiktheoretische Drucken des späten 15. Jh. Terminologie und Etymologie aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive in Franchino Gaffurios Theorica musicae (1492) und Practica musicae (1496)*, in *Floridus Helmut Röbrig zum 70. Geburtstag*, a cura di Kurt Holubar Jr., Wien-Klosterneuburg, 1997, pp. 93-111 (Jb. des Stiftes Klosterneuburg 16).

WALTER KURT KREYSZIG, *Franchino Gaffurio als Vermittler der Musiklehre des Altertums und des Mittelalters. Zur Identifizierung griechischer und lateinischer Quellen in der Theorica musicae (1492)*, «Acta musicologica», 65, 1993, pp. 134-150.

WALTER KURT KREYSZIG, *Franchino Gaffurio und seine Übersetzer der griechischen Musiktheorie in der Theorica musicae (1492). Ermolao Barbaro, Giovanni Francesco Burana und Marsilio Ficino*, in *Kongressbericht Gesellschaft für*

Musikforschung Freiburg im Br., 1993, a cura di Hermann Danuser, Tobias Plebuch, Kassel, 1998, 1, pp. 164-171.

WALTER KURT KREYSZIG, *Franchino Gaffurio's Theorica musice* (1492). *Edition, Translation, and Study of Sources*, Dissertation, Yale University, 1989.

WALTER KURT KREYSZIG *Humanismus*, IV: *Musik*, in: Pauly-Wissowa *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Rezeptions- und Wissenschaftsgesch.*, XV, Stuttgart/Weimar, 2000, Sp. 560-63.

WALTER KURT KREYSZIG, *Musica theorica und musica practica in Lichte der studia humanitatis. Astronomie und Medizin als Grundlage und Rechtfertigung für Franchinus Gaffurius' Proportionendenken*, in: *Kongressbericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft London 1997*, Oxford, 2000, pag. 651.

WALTER KURT KREYSZIG, *Preparing Editions and Traslations of Humanist Treaties on Music. Franchino Gaffurios' Theorica musice* (1492), in *Music Discourse from Classical to Early Modern Times. Editing and Traslating Texts*, a cura di Maria Rika Maniates, Toronto, University of Toronto Press, 1997, pp. 71-95.

WALTER KURT KREYSZIG, *Research and Teaching during the Era of Musical Humanism: Defending the Scholar-Teacher in Response to the Principles of Creation and Dissemination of Knowledge in the Italian Univ. Curriculum and Cultural Milieu of the Cout of the Sforzas with Special Reference to Franchino Gaffurio (1451-1522)*, in: *Symposium 'What is a Teacher-Scholar?' Kongressbericht University of Saskatchewan*, a cura di Ron Marken, Saskatoon, 2002.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Music and learning in the Early Italian Renaissance*, «Journal of Renaissance and Baroque Music» 1, 1947, 255-274, e in *Renaissance Thought and Arts*, Princeton, 1965, 2, pp. 142-162.

ADELYN PECK LEVERETT, *An Early Missa brevis in Trent Codex 91*, in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*, a cura di John Kmetz, Cambridge, 1994, pp. 152-173.

PETER LICHTENTHAL, *Dizionario bibliografico musicale*, IV, Milano, Fontana, 1836, p. 437.

SERGIO LONOCE, *Gaffurio 'perfectus musicus': lettura dei motetti missales*, Tesi di Laurea Magistrale in Musicologia, Università degli studi di Milano, a.a. 2009-2010.

ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII in Il canto piano nell'era della stampa*, a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e Archivistici, 1999, pp. 99-114.

PATRICK MACEY, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan. Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», 15, 1996, pp. 147-212.

P. LUIGI MARIA MANZINI, *Carlo Pallavicino vescovo di Lodi*, «Archivio Storico Lodigiano», 18, 1917, p. 28.

MARCHETTO DA PADOVA, *Brevis compilatio in arte musice mensurate pro rudibus et modernis*, edizione a cura di Giuseppe Vecchi, «Quadrivium», 1, 1956, pp. 163-205.

MARCHETTO DA PADOVA, *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary* by Jan W. Herlinger, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1985.

MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium, Pomerium. Testo latino e italiano*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007

GIUSEPPE MASSERA, *Lineamenti di Franchino Gaffurio come teorico musicale*, «Arte Lombarda», 16, 1971.

JOHANN MATTHESON, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg, Schiller, 1717, pp.109, 150, 151.

HONEY MECONI *Pierre de la Rue*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

PANTALEONE MELEGOLO, [*Vita di Franchino Gaffurio*] in Franchino Gaffurio, *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano, Gotardus Pontanus, 1518.

STEFANO MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

PAUL and LORA MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout, Brepols, 1999.

CLEMENT A. MILLER, *Gaffurius's Practica musicae. Origin and Contents*, «Musica Disciplina», 22, 1968, pp. 105-128.

CLEMENT A. MILLER, *Early Gaffuriana. New Answers to Old Questions*, «Musical Quarterly», 56, 1970, pp. 367-388

CLEMENT A. MILLER, *Francesco Zambecari and a Musical Friend*, «Renaissance News», 25, 1972, pp. 426-431.

CLEMENT A. MILLER, *Bartolomeo Ramis de Pareia. Musica practica. Commentary and Translation* Stuttgart, 1993, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents 44).

GIOVANNI BATTISTA MOLOSSI, *Memorie di alcuni uomini illustri della Città di Lodi*, Lodi, 1776, II, p. 35-39.

EMILIO MOTTA, *Musici alla Corte dello Sforza*, «Archivio Storico Lombardo », 1887, p. 547.

EMILIO MOTTA, *Attestato di morte del celebre Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico Lodigiano», 1888 p. 120.

EMILIO MOTTA, *Morti di Milano dal 1452 al 1522*, «Archivio Storico Lodigiano», 1891, p. 265.

EMILIO MOTTA, *Un celebre musico canonico di Tesserete?* «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», 3-4, 1894, p. 69.

EMILIO MOTTA, *I libri della Chiesa dell'Incoronata di Lodi nel 1518*, «Il libro e la Stampa», 4-5, 1907, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, 1909, p. 157.

ANN E. MOYER, *Musica scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca-New York-London, Cornell University Press, 1992, pp. 67-91.

DAMIANO MUONI, *Gli Antegnati organari insigni e la serie dei Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», 1883, p. 188.

JAMES MURRAY BARBOUR, *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, New York, Dover, 2004.

THOMAS L. NOBLITT, *The motetti Missales of the Late Fifteenth Century*, Dissertation, University of Texas, 1963

THOMAS L. NOBLITT, *The Ambrosian motetti Missales Repertory*, «Musica Disciplina», 22, 1968, pp.77-103.

JOHANNES OCKEGHEM, *Collected Works III. Motets and Chansons*, ed. Richard Wexler with Dragan Plamenac, Philadelphia, American Musicological Society, 1992.

GASPARE OLDRINI, *Pantheon lodigiano*, Lodi, 1877.

GASPARE OLDRINI, *Lodi musicale*, Lodi, 1881, p. 11.

GASPARE OLDRINI, *Scuole di musica presso il Tempio dell'Incoronata*, «Archivio Storico Lodigiano», 1882, p. 45.

GASPARE OLDRINI, *Storia musicale di Lodi*, Lodi, 1883, p. 31.

GASPARE OLDRINI, *Storia della cultura laudense*, Lodi, 1885, pp. 136-183 e 185.

ANTONIO PAGLICCI BROZZI, *I benefici ecclesiastici di Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico Lombardo», 1894, p. 476; «Gazzetta Musicale», 36, 1894.

CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven–London, Yale University Press, 1985

CLAUDE V. PALISCA, *Gaffurio in Vienna*, in *Austria 996-1996. Music in a Changing Society*, a cura di Walter Kurt Kreyszig in Zusammenarbeit mit Yves Chartier, Ottawa, Conference Organizing Committee, 1996.

CLAUDE V. PALISCA, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

ADRIAN PETT COCLICO, *Compendium musices*, Norimberga, Montanus & Neuber 1552.

PETRUS APPONENSIS, *Expositio problematum Aristotelis cum textu*, Mantova, Paul von Butzbach, 1475.

PHILIPPE DE VITRY, *Philippi de Vitriaco Ars Nova*, a cura di Gilbert Reaney, André Gilles, Jean Maillard, Roma, American Institute of Musicology, 1964 (Corpus Scriptorum de Musica 8).

BARTOLOMEUS PHILIPPINEUS, *Apologia in Iohannem Vaginarium Bononiensem*, Taurini, 1521.

PLATO, *Opera*. Traduzione di Marsilio Ficino, Firenze, Laurentius Francisci de Alopa Venetus, 1484-1485.

GIULIO PORRO, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*, «Archivio Storico Lombardo», 1878, p. 507.

ERNST PRAETORIUS, *Die Mensuraltheorie des Franchino Gaffurio und der folgenden Zeit bis zur mitte des Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

Presenze dell'antico nell'immaginario musicale del Rinascimento, a cura di Nicoletta Guidobaldi, «Musica e Storia», 15, 2007.

Répertoire International des Sources Musicales, B III 6, *The Theory of Music VI. Manuscripts from the Carolingian Era up to c.1500: Addenda, Corrigenda, Descriptive Catalogue* a cura di Christian Meyer et alii, München, Henle Verlag, 2003.

SASKIA C. M. M. ROLSMA, *Theory in Practice: Reminiscences of Gaffurius' Music Theory in the Milanese Choirbooks in Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance music in Honour of Bonnie J. Blackburn* a cura di Gioia Filocamo e Jennifer Bloxam, Turnhout, Brepols 2009 pp. 761-769.

FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Guillaume Du Fay*, Palermo, L'Epos, 2008 (Constellatio musica 18) pp. 133-134.

FRANCESCO ROCCO ROSSI, *De musica mensurbili. Manuale di notazione rinascimentale*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2013

CESARINO RUINI, *Introduzione a GAFFURIO, Theoricum opus musice discipline*, pp. VII-LXII.

CESARINO RUINI, *Produzione e committenza dei trattati di teoria musicale nell'Italia del Quattrocento*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, III, a cura di Michael Bernhard, München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2001, pp. 341-357 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15).

KLAUS-JURGEN SACHS, *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden, Steiner, 1974., pp. 161-256.

C. SARTORI, *Un codice di musiche gaffuriane salvato almeno in parte da papa Ratti*, «Ambrosius», marzo–giugno 1952, p. 68.

CLAUDIO SARTORI, *Franchino Gaffurio a Milano, Nuove notizie biografiche e documenti inediti sulla sua attività di maestro di Cappella e sulla sua riforma della Cappella del Duomo*, «Universitas Europae» 1, 1952-1953, n.4-5, 8-9, 11-12.

CLAUDIO SARTORI, *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, «Collectanea historiae musicae», 1, pp. 25-44.

CLAUDIO SARTORI, *La musica nel Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio*, in *Storia di Milano*, IX, Milano, 1961, pp.723-748.

JOSEPH ANTONIUS SAXIUS, *Historia Typographico Libraria Mediolanensis*, vol. I di PHILIPPUS ARGELATI (v.), Mediolani, 1745, col. CCCXLV, DIII, DXIV, DXVII.

PHILIP EVAN SCHREUR, *Tractatus figurarum-Treatise on noteshapes*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989.

ALBERT SEAY, *Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer*, «Musica Disciplina», 9, 1955, pp. 111-166.

EPHRAIM SEGERMAN, *A Re-Examination of the Evidence on Absolute Tempo before, 1700*, «Early Music», 24 n.2, May 1996, pp. 227-248.

JON SOLOMON, *Ptolemy, Harmonics. Translation and Commentary*, Leiden-Boston, Brill Academic Publishers, 2000 (Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava 103).

GIOVANNI SPATARO, *Dilucide et probatissime demonstratione contra certe frivole et vane excusationi da Franchino Gaffurio (maestro de li errori) in luce aducte*, Bologna, De Benedictis, 1521.

GIOVANNI SPATARO, *Errori de Franchino Gaffurio da Lodi in sua deffensione et del suo preceptore Maestro Bartolomeo Ramis hispano, subtilmente demonstrati*, Bologna, Hectoris, 1521.

GIOVANNI SPATARO, *Tractato di musica di Gioanni Spataro musico bolognese nel quale si tracta de la perfectione de la sesqualtera producta in la musica mensurata exercitate*, Venezia, De Vitali, 1531.

Le Stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo-Milano, 2002.

KATE TRAUMANN STEINITZ, *Two Books from the Environment of Leonardo da Vinci in the Elmer Belt Library of Vinciana. Gafurio and Plutarch*, «Libri», 2, 1952, pp. 1-14.

OTTO STEINMAYER, *Bacchius Geron's Introduction to the Art of Music*, «Journal of Music Theory», 29 n.2, 1985, pp. 271-298.

REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

NOEL SWERDLOW, *Musica dicitur a Moys quod est aqua*, «Journal of the American Musicological Society», 20, 1967, pp. 3-9.

Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia, a cura di Maria Luisa Gatti Perer e Mario Marubbi, Silvana Editoriale, 1995.

ANDREA TIMOLATI, FELICE DE ANGELI, *Monografia storico-artistica di Lodi*, Milano, Vallardi, 1877, pp. 110-148.

JOHANNES TINCTORIS, *Opera omnia*, edizione a cura di William Melin, Roma, American Institute of Musicology, 1976 (Corpus mensurabilis musicae, 18).

JOHANNES TINCTORIS, *Opera theoretica*, edizione a cura di Albert Seay, II, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1975-1978 (Corpus scriptorum de musica, 22).

JOHANNES TINCTORIS, *Proportionale musices* e *Liber de arte contrapuncti. Testo latino e italiano*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Gianluca D'Agostino, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004.

IOHANNES TINCTORIS, *Diffinitorium musice. Un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona*. Studio, edizione critica e traduzione italiana a cura di Cecilia Panti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004

ALCEO TONI, *Franchino Gaffurio*, «Musica d'oggi», 1924, p. 73, 160.

BRIAN TROWELL, «*Faulxbourdon*» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie, VIII, London, Macmillan 2001.²

UGOLINO DA ORVIETO, *Declaratio misicae disciplinae*, III, a cura di Albert Seay, Roma-Dallas, American Institute of Musicology, 1959-1962 (Corpus Scriptorum de Musica, 7).

Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance music in Honour of Bonnie J. Blackburn a cura di Gioia Filocamo e Jennifer Bloxam, Turnhout, Brepols 2009.

Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale, Mariano lagunare (Go), Edizioni della laguna, 2001.

DANIEL PICKERING WALKER, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London, Warburg Institute, University of London, 1978. (Studies of the Warburg Institute 37).

LYNN HALPERN WARD, *The Motetti Missales Repertory Reconsidered*, «Journal of American Musicological Society», 39, 1986, pp. 491-523.

ROB C. WEGMAN, *Petrus de Domarto's 'Missa Spiritus almus' and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century* in «Early Music History», 10, 1991, pp. 235-303.

ROB C. WEGMAN, *Mensural intertextuality in the Sacred music of Antoine Busnoys* in *Antoine Busnoys: Method, Meaning and Context in Late Medieval Music*, edited by Paula Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999

FRANS WIERING, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York-London, Routledge, 2001, (Criticism and Analysis of Early Music, hrsg. von Jessie Ann Owens).

EMANUEL WINTERNITZ, *Leonardo Da Vinci as a Musician*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 3-9.

JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904; facsimile Hildesheim, Olms, 1965

JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notationskunde*. I Teil, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913; facsimile Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 2004

IRVIN YOUNG, *Franchinus Gaffurius. Renaissance Theorist and Composer (1451-1522)*, Dissertation University of Southern California, 1954.

LODOVICO ZACCONI *Pratica di musica*, Venezia, Carampello, 1596.

GIUSTO ZAMPIERI, *Franchino Gaffurio*, «Universitatis Ticinensis Saecularia Undecima», Pavia, 1925-Milano, 1926.

RENATO ZANABONI, *Franchino Gaffurio (1451-1522)*, Lodi, 1961, (I lodigiani illustri 4).

LUISA ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca: Euclide, Cleonide, Nicomaco, Excerpta Nicomachi, Bacchio il Vecchio, Gaudenzio, Alipio, Excerpta Neapolitana*, Milano, Guerini e Associati, 1990.

SITOGRAFIA

Sito a cura di Davide Daolmi:

<<http://www.examenapium.it/gaffurio/>>

<http://www.musicologie.org/Biographies/g/gaffurio_franchino.html>

Facsimili on-line del 'Practica musice'

***Princeps* 1496**

Bibliothèque National de France

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58213t>>

A 1497

Biblioteca dell'Università di Salamanca

<<http://brumario.usal.es/record=b1595695#.U5Fx-VH7IU>>

B 1502

Bibliothèque National de France

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582145>>

Bibliothèque municipale de Toulouse

<http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?a=d&d=/ark:/74899/B315556101_RMB0001#.U5FzmvVH7IU>

C 1508

Bibliothèque National de France

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582145/f221.image>>

D 1512

Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Napoli

<<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CVEAE%5C%5C007730&teca=mag+iccu>>

Bibliothèque National de France

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58215h>>

Bibliothèque municipale de Toulouse

<http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?a=d&d=/ark:/74899/B315556101_RMB0515#.U5Fzl_VH7IU>

München, Bayerische Staatsbibliothek:

<http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10148096_00181.html>

L'edizione on-line del 'Practica musice' sul sito dell'Indiana University:

<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GAFPM1_TEXT.html>
<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GAFPM2_TEXT.html>
<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GAFPM3_TEXT.html>
<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GAFPM4_TEXT.html>